MUZICA

SERIE NOUĂ, ANUL XXXI, NR. 5

5/2020

DIN SUMAR

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU ADRIAN BORZA

NICOLAE BRÂNDUȘ
GEST DE ÎMBĂTRÂNIRE

VLAD-CRISTIAN GHINEA
UNITATEA PARAMETRILOR MUZICALI
ÎN *CVARTETUL DE COARDE NR. 2, OP. 19, AL CONSONANŢELOR* DE PASCAL BENTOIU

DIANA ROTARU
GRĂDINA HIPNOTICĂ: REPETIȚIE ȘI TRANSĂ
ÎN CREAȚIA PENTRU FLAUT A LUI SALVATORE SCIARRINO

REVISTĂ EDITATĂ DE
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR
DIN ROMÂNIA
ŞI FINANŢATĂ CU SPRIJINUL
MINISTERULUI CULTURII

ISSN 0580-3713

https://biblioteca-digitala.ro

CUPRINS

PAGINA

INTERVIURI

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU ADRIAN BORZA 3

STUDII

HAIGANUŞ PREDA-SCHIMEK
GUSTUL MUZICAL AL ELITELOR ROMÂNESTI ÎN OGLINDA ALBUMELOR MANUSCRISE PENTRU PIAN MS.R. 2663 SI MS.R. 2575 DIN BIBLIOTECA ACADEMIEI ROMÂNE (CIRCA 1820-1840) 17

NICOLAE BRÂNDUŞ
GEST DE ÎMBĂTRÂNIRE 57

CREAȚII

VLAD-CRISTIAN GHINEA
UNITATEA PARAMETRILOR MUZICALI ÎN *CVARTETUL DE COARDE NR. 2, OP. 19, AL CONSONANȚELOR* DE PASCAL BENTOIU 68

GRĂDINI SONORE
ESEURI

DIANA ROTARU
GRĂDINA HIPNOTICĂ: REPETIȚIE ȘI TRANSĂ ÎN CREAȚIA PENTRU FLAUT A LUI SALVATORE SCIARRINO 87

https://biblioteca-digitala.ro

TABLE OF CONTENTS

PAGE

INTERVIEWS

ANDRA APOSTU
A CONVERSATION WITH ADRIAN BORZA 3

STUDIES

HAIGANUȘ PREDA-SCHIMEK
THE CHANGING TASTE OF THE ROMANIAN ELITES AS MIRRORED IN HANDWRITTEN PIANO CAHIERS FROM THE FIRST HALF OF THE NINETEENTH CENTURY 17

NICOLAE BRÂNDUȘ
AGEING GESTURE 57

CREATIONS

VLAD-CRISTIAN GHINEA
MUSICAL PARAMETERS UNITY IN PASCAL BENTOIU'S *QUARTETT NO. 2, OP. 19, „OF CONSONANCES"* 68

SONIC GARDENS
ESSAYS

DIANA ROTARU
THE HYPNOTIC GARDEN: REPETITION AND TRANCE IN SALVATORE SCIARRINO'S FLUTE WORKS 87

https://biblioteca-digitala.ro

INTERVIURI

De vorbă cu Adrian Borza

Andra Apostu

Adrian Borza este compozitor, cercetător și pedagog. Trei ipostaze care, însă, dezvăluie multă muzică, preocupare constantă pentru noutate și pentru modul în care aceasta este percepută de public, și pasiune pentru a transmite studenților săi toate informațiile de care au nevoie pentru a descoperi o lume extrem de interesantă. Iar cel mai important este că se bucură din plin de ceea ce face și de instrumentele cu care creează, care „par jucării, însă ascund o imensă creativitate, inteligență și o știință serioasă: Human–Computer Interaction”.

https://biblioteca-digitala.ro

A.A.: Dragă Adrian, cum te-ai apropiat de muzică? Ce te-a atras în lumea sunetelor? Cum au fost începuturile tale muzicale?

A.B.: Ca să încep cu o istorioară amuzantă, îți mărturisesc că părinții mei observaseră, pe vremea în care hoinăream la vârsta de 5 ani ca orice alt copil sănătos, că ochii îmi erau lipiți de un televizor alb/negru atunci când prin micul lui difuzor auzeam muzică. La TV nu excelau totuși emisiunile cu ceea ce credeam eu că însemna muzica bună. Pe de altă parte, părinții mei nu aveau pregătirea muzicală care să-mi garanteze ucenicia precoce de a cânta la un instrument ca în familiile de muzicieni. Însă, au înțeles încă de pe atunci că urma să învăț la o școală cu profil muzical. Iată, așa am început hotărât la 7 ani să studiez vioara la Liceul de muzică „Sigismund Toduță" din Cluj-Napoca.

Atracția față de compoziție am resimțit-o mai târziu, când eram un copilandru, când lăsam vioara deoparte și căutam strengărește sunetele mele pe pianul de acasă.

A.A.: Cariera ta este centrată în jurul muzicii electronice, electroacustice. De ce ai optat tocmai pentru această zonă artistică ale cărei principii și descoperiri le-ai și teoretizat?

A.B.: Schimbăm registrul. Teza de doctorat finalizată în 2004 a fost un punct terminus teoretic și practic al unui parcurs anevoios, costisitor, dar care m-a îmbogățit cu o experiență impresionantă. A fost în același timp un nou și excelent început fără îndoială.

Cu mult înainte de a scrie niște texte cu rigoare științifică despre un domeniu interdisciplinar cum este muzica pe calculator, curiozitatea tehnologică și artistică m-au împins în 1990 spre calculatorul personal românesc (!) FELIX. Nu i-am dat prea mare importanță. Apoi spre ATARI în 1992 și spre POWER PC al Apple în 1994, care intrase nu demult pe piață. Folosindu-le cu pasiune, încercam să recuperez din timpul pierdut pe care l-aș fi dedicat studiului în a opera și programa computer-ului. Devenind una dintre fețetele profesiei, compoziția de muzică electroacustică debuta în 1993 cu o lucrare care explora interacțiunea dintre solist și mediul electronic, denumită tehnic *RX–1100*. În aceeași perioadă începeam în 1995 să predau cursul de Muzică electronică la

https://biblioteca-digitala.ro

Academia de Muzică „Gheorghe Dima” (până în 2001). Participam totodată la cursurile extra-curriculare de analize muzicale susținute magistral de Aurel Stroe în 1994 și Lucian Mețianu în 1995.

Era cu alte cuvinte perioada efervescentă din viața profesională a unui tânăr compozitor însetat de cunoaștere și a unui cadru didactic entuziast, înrolat la ANMGD din 1992.

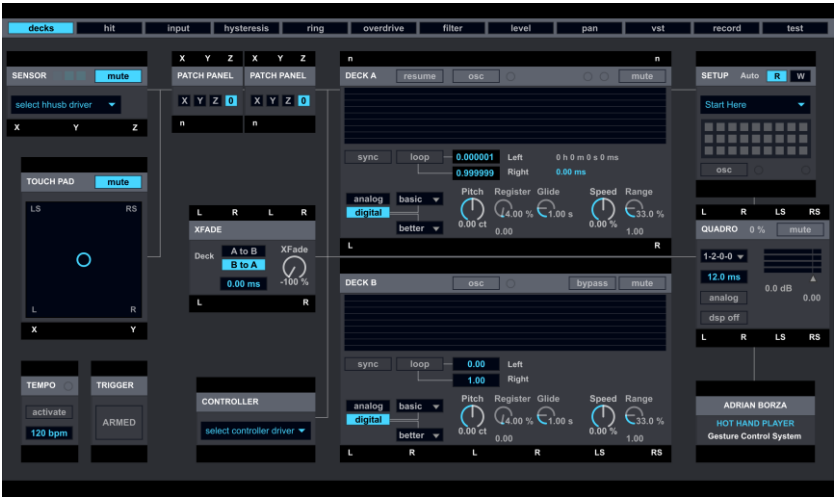
Tehnologia muzicală însemna pentru mine o provocare intelectuală mai întâi. Doream să automatizez unele operațiuni rigide din procesul de compoziție cu calculatorul. Dezideratul era transferul imaginației mele muzicale într-un program. Părea ficțiune, după cum unii consideră că a rămas chiar și în zilele noastre. Dorința avea să fie materializată doar în 2004. Ei bine, reușisem să controlez și să automatizez în 1994 funcționarea parametrilor de sinteză a sunetului ai generatorului Yamaha MU80. Probabil atunci am intuit potențialul programării. De altfel îmi este greu să accept în anul 2020 compoziții care nu au o componentă conceptuală solidă. Iannis Xenakis scria: „cantitatea de inteligență purtată de sunete trebuie să fie adevăratul criteriu pentru validitatea unei anumite muzici”.

Schimbarea semnificativă s-a produs după ce am obținut titlul de Doctor în muzică. Revelația s-a ivit în timp ce urmam cursuri de programare cu limbajul MAX la Université de Montréal. Această specializare a sosit la momentul oportun.

Despre mediul de programare vizuală s-a scris mult. Începuturile lui le găsim în 1986 la faimosul IRCAM, după cum se știe. MAX rulează programe în timp real, ceea ce reprezintă o condiție sine qua non în muzica pe calculator. Acesta este motivul pentru care MAX se recomandă a fi *lingua franca* pentru crearea de programe destinate interacțiunii artist–calculator.

Continuarea firească a specializării mele a fost implementarea suitei de aplicații scrise cu MAX, concepute pentru compoziția de muzică algoritmică, muzică interactivă și pentru dans tehnologic. Enumăr IAC Interactive Algorithmic Composition (2004), Video Tracking / Real-time Audio Processing (2006), Score Follower (2010), Chopin Interactive (2010), iFPH Interactive Freezer Player Processor and Harmonizer (2011), Vee-Jay Music Visualizer (2013), Hot Hand Player (2015) și qPlayer (2019). Programele (non-comerciale) au fost însoțite de unele teoretizări publicate mai mult în țară.

https://biblioteca-digitala.ro



Vârful cercetării a fost atins pe scara preocupărilor personale odată cu publicarea cărții „Sisteme muzicale interactive – Inițiere în arta algoritmică”, la Editura muzicală în 2019.

Ca să exprim într-o frază motivația traseului meu componistic, de la muzică vocal-instrumentală, la cea electroacustică – reformulez mai bine, motivația tranziției spre latura cognitivă a compoziției – voi prelua din introducerea cărții: „este vorba, mai degrabă, de a transfera procese obișnuite de compoziție și interpretare într-un program de calculator, decât de a compune cu note muzicale și sunete.”

A.A.: Ai fost autorul programei pentru disciplina *Sisteme muzicale interactive* în curricula Facultății Teoretice din cadrul Academiei de Muzică Gh. Dima din Cluj-Napoca în anul 2008. De ce consideri că este necesar ca studenții, tinerii muzicieni, să fie la curent cu aceste principii de programare în limbaje pe computer?

A.B.: Să ne întoarcem în 2008 la cei 4P să zic așa, propunere, proiectare, pregătire și predare a cursului. Disciplina opțională adresată masteranzilor nu reflectă altceva decât programarea sistemelor interactive de compoziție și interpretare cu limbajul MAX. Scriam în Studia UBB–Musica în 2010 că disciplina Sisteme muzicale interactive ar trebui să conducă la creșterea competitivității absolvenților și integrarea lor

https://biblioteca-digitala.ro

educațională la nivel regional sau global. De vreme ce MAX este răspândit și utilizat pe 5 continente, este predat în peste 100 de universități, disciplina SMI țintește diversificarea ofertei educaționale, cu prioritate judecând nevoile profesionale actuale ale muzicienilor tineri.

Tinerii interesați să-și lărgească orizontul stilistic și estetic al propriei creații muzicale, prin efortul de a realiza, de exemplu, programe „inteligente" de muzică interactivă și automate de muzică generativă, vor găsi un sprijin la curs și în cartea la care mă refeream adineauri. Preocuparea rămâne în general conștientizarea bazelor matematice ale muzicii.

Studiul compoziției la nivel universitar ar trebui să depășească frumușel și cătinel exercițiile stilistice beethoveniene și schubertiene, altfel studenții vor fi privați de promovarea lucrărilor lor pe scenele festivalurilor de muzică nouă din secolul XXI.

A.A.: Între anii 2000 și 2004 ai coordonat studioul Computer Music Production. Vorbește-ne despre intenția acestui proiect, despre activitățile pe care le derulai acolo dar și de modul în care a fost primită, percepută o asemenea inițiativă în mediul muzical.

A.B.: Am înființat Computer Music Production, deopotrivă un studio și o societate comercială, cu gândul de a mă implica în înregistrare, mixare, mastering, în producția locală și diseminarea muzicii culte și nu numai. Îmi era destul de clar că experiența absorbită în laboratorul digital de compoziție o voi converti în folosul comunității de muzicieni, oferind servicii valoroase. Pășeam așadar pe teritoriile suverane ale regizorilor de sunet și administratorilor de firme.

Activitatea studioului a fost bine primită, dacă socotim numărul și mai ales anvergura fabuloasă a colaborărilor. Fără intenția de a minimiza prestigiul altora, îi amintesc aici și acum pe Ioan Goilă, Jancy Körössy, Adrian Pop, Nicolas Simion, Valentin Timaru, David Tuil, Erich Türk și Cornel Țăranu.

A.A.: Vorbește-ne despre proiectul tău *ElektroArts,* parte integrantă din Festivalul Internațional Toamna Internațională Clujeană.

A.B.: Un proiect fantastic! L-am inițiat în 2013 și a fost sprijinit de Festivalul internațional „Toamna Muzicală Clujeană" și de Bianca Țiplea-Temeș, fără de care nu cred că „Elektro

https://biblioteca-digitala.ro

Arts” ar fi existat la vremea aceea. Viziunea proiectului a fost declarată destul de convingător, de a susține Artele Digitale și de a le face accesibile publicului. Publicul era invitat să descopere frumusețea amestecului de muzică, dans și imagine vizuală, cu tehnologia.

În 2017 proiectul s-a transformat în Festivalul internațional „Elektro Arts”, desfășurat sub auspiciile a 3 universități, și-anume Universitatea Babeș-Bolyai – Facultatea de Teatru și Film, Universitatea de Artă și Design din Cluj-Napoca și Academia Națională de Muzică „Gheorghe Dima”. Ediția din 2018 a festivalului s-a bucurat de sprijin și la nivel național, în sensul că a fost finanțată de Administrația Fondului Cultural Național.

Unul din punctele tari pe care l-a adus „Elektro Arts” în peisajul festivalier autohton era „sindicalizarea” selecției de compoziții. Încă din 2013, marketing-ul selecției transparente a fost făcut sub un nume fancy: Call for New Electroacoustic Works. Juriile celor 3 ediții ale elektroarts.com alăturau personalități ale muzicii electroacustice: Călin Ioachimescu, Eldad Tsabary, Erdem Helvacıoğlu, Octavian Nemescu, Robert Rowe, João Pedro Oliveira, Gilles Gobeil și Clemens von Reusner.

A.A.: Ai primit onorante premii pentru lucrările tale: Premiul *George Enescu* al Academiei Române pentru lucrarea *If* pentru oboi și calculator interactiv, Premii ale Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România pentru activitatea componistică din anii 2012 și 2018. Sunt importante aceste distincții pentru un artist? Te motivează, confirmă, stimulează creator în vreo anumită măsură?

A.B.: În pofida faptului că, privind în jurul nostru în țărișoară noastră, celebrarea ori simpla prețuire a oamenilor de valoare continuă să fie insulară într-un ocean de trivialitate, nu mi-am creat așteptări care să-mi certifice importanța și originalitatea vreunei compoziții. Însă, dacă am fost onorat cu premii în țară și străinătate, bucuria mi-a fost mare. Preaplinul satisfacției mi-a fost adus de cele 2 premii ale Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, pentru *If* și *Here and Now*, și Premiul „George Enescu” al Academiei Române, acordat celei mai importante lucrări de muzică interactivă dintre cele pe care le-am compus până acum: *If* cu iFPH.

https://biblioteca-digitala.ro

A.A.: Spune-ne în ce zonă a muzicii te simți mai confortabil a compune? Ce tip de muzică ai abordat și care a fost mai aproape de scopul tău artistic?

A.B.: Interesant este că o parte a publicului mă cunoaște prin intermediul muzicii electroacustice realizate după 1999. Același public era oarecum obișnuit să asculte muzica instrumentală și vocală pe care nu renunțasem să o compun. Trebuie să admit că cele mai multe reprezentații internaționale le-au avut compozițiile camerale *akSax* (1997), în interpretarea inegalabilului Stockholm Saxophone Quartet și, un alt exemplu, *Suita transilvană* pentru flauto dolce, flauto traverso, violoncel și clavecin (2003), tălmăcită ireproșabil de Ansamblul baroc „Transylvania". Aș adăuga *Chaconne* pentru chitară solo (acordată în microintervale) (1999), un exemplu de complexitate structurală scontată, dar și de o dificultate instrumentală foarte ridicată, provocatoare pentru admirabilii chitariști Magnus Andersson, Constantin Andrei și Beke István Ferenc. Cu toate acestea, transformarea interioară era în desfășurare spre o muzică generată electronic, creată și interpretată în timp real pe scenă, odată ce lucram la *Fractus I* şi *Fractus II*, ambele pentru live electronic (1999). O muzică efemeră…

Un alt public îmi cunoaște muzica de scenă, muzica pentru televiziune și producțiile sonore pentru medii digitale noi. Mă voi referi mai pe larg la direcția componistică principală, sub rezerva unei detalieri ulterioare.

Muzică neo-modală

Prima mea compoziție serioasă are titlul *Trei cântece* pentru voce și pian, pe versuri de George Bacovia (1986), în care trisonurile minore se află într-o rețea cu noduri situate la intervale de terță. Au urmat lucrări din perioada de studii universitare de compoziție, cu Cristian Misievici. Două dintre compoziții, spre surprinderea mea, au fost interpretate în cea de a X-a ediție a „Zilelor muzicii românești" de la Iași din 1988, de către mărinimoșii mei colegi instrumentiști: *Metacromie I* pentru violoncel solo (1987) și *Numele Ierbii* pentru soprană și orchestră de cameră (1988). Cea din urmă obținea Premiul I la Festivalul național de creație studențească de la Târgu-Mureș, în 1988. Rețeta de organizare a înălțimii și duratei sunetelor prin asocieri numerice, abstracte, începea să dea roade:

https://biblioteca-digitala.ro

Dialogos pentru flaut și violă (1989) primea Premiul I la Concursul național de compoziție „Gheorghe Dima” de la Cluj-Napoca, în 1989.

Perioada productivă pe teritoriul modal-armonic a culminat după absolvirea facultății la Cluj cu *Patru coruri* pentru cor mixt a cappella (1996), premiată de Consiliului Județean Alba la Concursul și Festivalul „Lucian Blaga” de la Sebeș, în 1996. Mai târziu în timpul studiilor doctorale sub îndrumarea lui Cornel Țăranu, interesul meu s-a deplasat spre o modalitate de organizare a structurilor intervalice prin modelul geometric și cel algebric, în *Chaconne* și *Point. Line. Spot* pentru orchestră de coarde (2003), în buna tradiție teoretică. Ipoteza era alcătuirea unui mod original, simetric, referențial, pe înțelesul matematic al structurii intervalice, adică de funcție.

Colaj

Tehnica de colaj am folosit-o în *Désintégration* pentru flaut, fluiere și bandă (1994) și în *Réflexions automnaux sur Mozart* pentru clavecin solo (1996).

Muzică spectrală

Procedural, calculatorul era mijlocul eficace de manipulare a spectrului sonor din vârful unui pointer condus pe ecran. Evoluțiile discrete timbrale, din Seria *Fractus I–VIII* (1999–2012), *Increat I–II* (2003, 2007) și *Dusk* (2007), aderă la practica de compoziție spectrală, însă în genul de Muzică acusmatică.

Morfogeneza sunetului imaginii

Procedeul de sinteză aditivă a sunetului înglobat în lucrările spectrale lasă să se înțeleagă ceva mai mult, în sensul constituirii obiectului sonor din forme vizuale. Morfogeneza sunetului imaginii semnifică investirea atât a punctului, liniei, suprafeței, cât și a luminanței și culorii acestora, cu proprietăți perceptuale ale sunetului, cu alte cuvinte, cu înălțime, durată, intensitate, timbru și localizare spațială.

Muzică concretă

Atașamentul meu era rezervat față de estetica și tehnicile cunoscute în Muzica concretă. Încercarea de a colecta sunete naturale și de a le organiza cu măiestria unui artizan digital a prins contur numai în *Trois études acousmatiques* (2004) și *Cinq minutes cinéma pour l’oreille* (2005). Găsesc că este fascinantă prelucrarea sunetului „concret”, adâncită până

https://biblioteca-digitala.ro

în punctul în care el se detașează de semnificația originară: sunetele liftului nu mai amintesc de o casă veche, ci sugerează tenebra unei grote. Scriam în notele de program pentru *Cinci minute de cinematograf pentru urechi* astfel: „It was all in your imagination. It is the power of sound design."

Muzică algoritmică

O altă perioadă fertilă aduce în prim plan muzica realizată cu ajutorul programului IAC, care facilitează compoziția interactivă, la bază lui fiind algoritmi predefiniți. Aceștia creează structuri muzicale pe măsură ce se interpretează la o claviatură MIDI conectată calculatorului. Algoritmii sunt proiectați să răspundă în timp real la modificări de înălțime, intensitate și tempo, cu scopul de a produce materialul muzical. Enumăr lucrările *Yak* (2004), *80 after Max* (2006), *Lay Low* pentru flaut, vioară, pian și violoncel (2007), *Today is the Day. 365 concise music pieces* (2007), *The Decipher* (2007), *Luxury of Loneliness* (2007), *Take a wild guess* (2007), *Relocation* pentru saxofon și live electronic (2007), *Fragile* pentru saxofon, violă și live electronic (2008), *Freeze This Moment* pentru pian solo (2009) și compoziția *7 [seven]* (2010).

Relocation a fost dedicată saxofonistului francez Daniel Kientzy, un erou ilustru al muzicii contemporane, iar *Fragile* a fost scrisă pentru formidabilul ansamblu cameral-electroacustic PROmoZICA – Daniel Kientzy, Cornelia Petroiu și Reina Portuondo.

Muzică interactivă

În această categorie a genului electroacustic sunt incluse compozițiile *If* (2011), *Akedia* pentru oboi, nanoKontrol și iFPH (2011), *Drones a.k.a. Woman in the Mirror* pentru voce, smartphone, nanoKontrol și iFPH (2012), *Drones II* pentru vioară, nanoKontrol și iFPH (2012) și *Les objets informatiques (A Sound Poem About Science)* pentru voce, smartphone și calculator interactiv (2012). Aspirația mea pare a fi fost îndeplinită: calculatorul, dotat cu un program „inteligent", „înțelege" acțiunile interpretului, „urmărește" partitura sub influența acestuia și redă „partitura" sa programată a priori, devenind la rându-i „interpret". Influența este reciprocă, deoarece se potențiază un feedback mutual între interpret și calculator.

https://biblioteca-digitala.ro

Muzică pentru dans tehnologic

Această preocupare experimentală se confundă cu năzuința personală de a interpreta muzica pe calculator prin gesturi non tactile. Eram convins în 2015 de puterea neobișnuită și seducătoare a expresiei gestuale. Gesturile naturale sau mișcările mâinii „în aer", care fac apel la simțul proprioceptiv, interacționează cu diverse calități ale sunetului, iar programul HHp gestionează interacțiunea. Muzica spectacolului de dans tehnologic *Here and Now* (2015) își datorează existența în pictura lui Hieronymus Bosch (cca. 1453–1516). Muzica obținea în 2019 Premiul Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor România, Secția Muzică instrumentală și multimedia (ex aequo) și Premiul al II-lea la Competiția „Destellos", Categoria Muzică acusmatică.

A.A.: Ce consideri a fi esențial unui compozitor din ziua de astăzi? Una din caracterizările tale de pe smorfe.com mi-a atras atenția în mod special, și anume „having fun". Mi se pare extraordinar să identifici compoziția cu a te distra, cum reușești? Am observat că în secțiunea *Fun* sunt două link-uri în care apar detalii despre proiectul tău de a măsura intensitatea simțămintelor umane când ascultă muzică. Vorbește-ne despre asta.

A.B.: Tuturor ne este oferită șansa de a reevalua ceea ce facem. Mă refer la impactul progresului tehnologic asupra activității, progres aflat într-o creștere exponențială deceniu după deceniu și care se îndreaptă vertiginos spre inteligența artificială. Nu ar trebui să fie o dilemă decizia de a fi ori a nu fi la zi într-un domeniu ori altul de activitate.

Să nu mă bucur de / sau „having fun" cu / senzorul miniatural wireless? De interfața cu senzor infraroșu? De ecranul tactil al unui smartphone? De limbajul de programare vizuală în care nu se scrie nicio linie de cod? De inimaginabila putere de calcul a unui laptop modern? Mă refer desigur la gadget-urile folosite în proiectele proprii. Acestea par jucării, însă ascund o imensă creativitate, inteligență și o știință serioasă: Human–Computer Interaction.

Max Mathews se întreba iscoditor în altă cheie: „Care este acum provocarea muzicală a viitorului? Cred că este limita înțelegerii noastre a creierului uman".

https://biblioteca-digitala.ro

La fel de științific, dar lipsit de rigiditate solemnă, a fost și studiul de caz „Muzica este emoție – Evaluarea modificărilor dispoziției emoționale”. Scopul era măsurarea intensității sentimentelor umane, atunci când oamenii ascultă muzica.

Testul POMS sau Profile of Mood States a fost aplicat unui grup de reflecție format din 17 participanți, cu pregătire profesională diferită, cu vârsta cuprinsă între 18 și 60 de ani, dintre care 11 erau femei și 6 bărbați. Sesiunea de testare a fost supravegheată de psihologul Marius Crăciun și a avut loc în februarie 2014.

Analiza rezultatelor a evidențiat o evoluție a sentimentelor negative, cum ar fi tensiunea, depresia, furia, oboseala și confuzia. Voluntarii au simțit o îmbunătățire substanțială a dispoziției lor emoționale. Fiecare participant și-a exprimat sentimentele completând mai multe chestionare, înainte de a asculta muzica, apoi la sfârșitul audiției, și mai târziu la 2 ore după sesiunea de testare. Piesele pregătite de mine, *Far from Road* și *Dream Way*, au fost selectate cu atenție pentru acest proiect special.

Rezultatele au afișat valori care reprezentau o scădere masivă cu 76,48% din perturbarea emoțională cu care a intrat în sesiunea de testarea întregul grup de participanți.

Cercetarea Mirelei Mercean-Țârc, din 2015/2019, concluzionează preliminar astfel: „Lucrarea *Dream Way*, prin accesibilitatea sa și conținutul pozitiv, optimist, senin al muzicii create a declanșat doar emoții, tematici și imagini pozitive. […] Respondenții au putut să identifice și au intuit perfect funcționalitatea originară a compoziției, aceea de terapie, în marea majoritate folosind descriptorii frumos, virtual, pozitiv. […] Lotul pe care se bazează cercetarea noastră este reprezentat de 52 de adolescenți cu vârste cuprinse între 16 și 18 ani, de la Colegiul de Muzică „Sigismund Toduță” din Cluj-Napoca.” (Mercean-Țârc, Mirela. „Considerații asupra receptării muzicii electronice II”, ICTMF, vol. 10, nr. 1, 2019, p. 87–93)

A.A.: Îmi plac cele patru „coordonate” ale compozitorului Adrian Borza, așa cum apar ele pe site-ul www.smorfe.com, cumva patru puncte cardinale care se completează reciproc: *inventive, passionate, visionary și proficient.*

A.B.: Cu respectul cuvenit, mă simt inconfortabil când vorbesc despre mine. Despre muzică și idei vorbesc cu

https://biblioteca-digitala.ro

pasiune. Aș prefera ca publicul să-mi descopere prezența online.

A.A.: Pe pagina de wikipedia dedicată ție am observat că ești autorul a câteva programe pe calculator, dintre care mi-a atras atenția programul pentru captarea mișcării și captarea sunetului – *Video tracking/real-time audio processing.* Îmi par lucruri atât de complexe pentru un muzician; le poți realiza singur? Ai colaborat cu tehnicieni în crearea lor?

A.B.: Mulțumesc pentru interesul arătat tehnologiei artelor transfrontaliere. Video Tracking / Real-time Audio Processing din 2006 a fost prima încercare de mapping (legare, alăturare a informației) între mișcarea sau expresia gestuală și calitățile sunetului. Ideea am implementat-o în limbajul MAX căruia îi cunoscusem puterea cu 2 ani mai devreme. Analiza imaginii captate prin intermediul unei camere video conectate la calculator avea la bază pachetul de abstracții cv.jit 1.5 (2006) creat de Jean-Marc Pelletier. Mapping-ul datelor binare provenite din analiză cu cele de procesare a semnalului audio l-am făcut cu intenția creării unui mediu avansat de interpretare muzicală fără control tactil cu aplicabilitate în instalații artistice și dans tehnologic.

A.A.: Aș vrea să ne vorbești despre modul în care interacționezi cu studenții. Cum răspund ei acestor elemente de noutate? Cât de doritori, de interesați sunt de acest domeniu al muzicii electronice?

A.B.: An de an am admirat liberul arbitru, curiozitatea și curajul masteranzilor înscriși la cursul „Sisteme muzicale interactive” de a se scufunda mental în locuri tainice și încărcate de mister, practic dominate de logică; puțină logică matematică, dar multă logică generală. Absolvenții cursului sunt actualmente muzicieni activi în țară și străinătate, printre care amintesc pe Alexandru Murariu, Cora Miron, Áron Török-Gyurkó şi András Lokodi. Sub o denumire sau alta, un curs teoretic și practic de programare în MAX este considerat etalon internațional în programele educaționale universitare, iar absolvenții care au continuat să studieze în afara țării sunt conștienți de această realitate.

În altă ordine de idei, mă bucur să cunosc înflăcărarea firească a unor studenți din programul de licență care întrezăresc specializarea lor în universul digital. Potențialele

https://biblioteca-digitala.ro

job-uri sunt în interiorul studiourilor de radio, de televiziune, de înregistrări audio, de creație de film, advertising și jocuri și în new media – interfețe și Internet.

Negreșit acum cererea se întâlnește cu oferta, într-un contrast izbitor cu penuria didactică, tehnologică și a pieței forței de muncă din țară de care mă loveam când eram student.

Mi-a atras atenția un fenomen straniu în timpul pandemiei provocate de virusul SARS-COV-2. Cu o mișcare spontană din condei, învățământul tradițional a fost aruncat online făcând calculatorul și Internetul indispensabile. Să ne înțelegem, online nu înseamnă comunicații GSM, după cum nici cursurile asincronice la distanță nu mai reprezintă o noutate. Cursurile depozitate online 24/7 au un conținut digital bogat și interactiv exprimat prin text, imagine și sunet, prin înregistrări audio-vizuale. Tehnologia s-a preschimbat iată aproape peste noapte în colacul de salvare de care s-au agățat mulți pre-universitari și universitari.

Observ însă cu îngrijorare că un spectru larg de muzicienii tineri pe care i-am cunoscut de-a lungul carierei la catedră nu au ajuns să înțeleagă potențialul tehnologiei. Mă tem că telefonul mobil, tableta și calculatorul desktop sau portabil au fost folosite in extenso pentru a naviga aiurea pe web applications și a citi niște headlines acolo. Accept cu mare dificultate faptul că nu se pricep, de exemplu, să scrie cu calculatorul diacritice în documente oficiale, să se adreseze îngrijit printr-un email, să prelucreze grafica unei partituri și să găsească pe site-uri informația de calitate provenită din surse credibile.

Am să ofer celor interesați să susțină cursuri online de instrument și de muzică de cameră 2 soluții cu privire la calitatea superioară a transmisiei audio bidirecționale și în timp real: VST Connect PRO de la Steinberg pentru transmisie audiovizuală pe 16 canale @ 192kHz și pentru înregistrare de fișiere necompresate. Alternativa este Jacktrip al Universității Stanford împreună cu Jack Audio Connection Kit pentru transmisie audio stereo, iar Skype sau Zoom numai pentru video.

A.A.: Ne poți spune câte ceva din proiectele tale actuale și de viitor?

https://biblioteca-digitala.ro

A.B.: Împreună cu colaboratorii mei lucrăm la premiera românească a *Here and Now*, un spectacol audiovizual, de dans tehnologic și interactiv. Roluri: Muzică, video interactiv, programare Kinect și Hot Hand Sensor: Adrian Borza. Coregrafie: Sebastian Vlad. Dansatori: Sebastian Vlad, Ioana Cristina Terebesy și David Micu. Regie artistică: Ina Hudea. Scenografie: Liliana Moraru.

A.A.: Mulțumesc!

A.B.: Mulțumesc și eu pentru oportunitate.

SUMMARY

Andra Apostu – A conversation with Adrian Borza

Adrian Borza is a composer, researcher and teacher - three aspects of his artistic life that show us how much he loves music, his constant pursuit for new things but also the way they are received by the public. He is passionate about passing along to his students all the information they need in order to discover a really interesting universe. The most important thing is that he really enjoys his activities and the instruments he uses, even if ”they seem to be children’s toys but they hide a great dose of creativity, intelligence and genuine science: Human-Computer Interaction”.

https://biblioteca-digitala.ro

STUDII

Gustul muzical al elitelor românesti în oglinda albumelor manuscrise pentru pian ms.r. 2663 si ms.r. 2575 din Biblioteca Academiei Române (circa 1820-1840)

Haiganuş Preda-Schimek

În lucrarea de faţă mi-am propus să ilustrez prin analiza caietelor manuscrise pentru pian Ms.R. 2663 şi Ms.R. 2575 din perioada 1820-1840, păstrate în *Cabinetul de muzică* al *Bibliotecii Academiei Române*, preferinţele muzicale şi modificările ce au intervenit în gustul muzical al elitelor româneşti în acest interval de timp. Am analizat mostre din repertoriul favorit al diletanţilor de la Bucureşti şi Iaşi, urmărind opţiunile lor estetice în relaţie cu particularităţile societăţii: pluralismul etnic, imigraţia şi procesul de occidentalizare.

Înainte de a intra în subiect, se impune precizarea unor aspecte care stabilesc cadrul şi clarifică obiectul analizei pe care am întreprins-o.

Precizari metodice si terminologice

Sfera privată şi analiza « gustului ». Am considerat practicile muzicale private mai adecvate cercetării « gustului » decât cele din spaţiul public pentru că **:** au un impact mai puternic şi persistă mai îndelung în memoria afectivă ; reflectă printr-o selecţie personală, individuală, tendinţele « modelor » muzicale ; sociabilităţile private ale familiilor burgheze sau aristocratice, cu un stil de viaţă cosmopolit, cu

https://biblioteca-digitala.ro

oaspeţi străini, unde erau invitaţi muzicieni itineranţi, auch contribuit la răspândirea unui repertoriu specific. Acest repertoriu devine internaţional datorită schimburilor de idei, transferului cultural şi contactelor intermediate de publicul « saloanelor » între oraşe şi regiuni.

Repertoriul « la modă » era gustat îndeosebi de clasa de mijloc, pentru care pianul şi educaţia muzicală devenise un indicator al statutului social. Întruniri private de tot felul - saloane, soirée-uri, baluri, plimbări şi serbări în aer liber – contribuiau la întreţinerea muzicienilor profesionişti, la dezvoltarea pieţei muzicale şi la formarea publicului muzical. Dintre acestea, doar *muzica domestică* (germ. « Hausmusik », engl. « domestic music ») şi *muzica de salon* (germ. « Salonmusik », engl. "parlour-" sau "drawing room music") desemnează practici de interior.

Diferenţa dintre *"muzica domestică"* şi *"muzica de salon"*. Termenul francez de « salon » era întrebuinţat în secolele XVII-XVIII în sens pur arhitectonic. In contextul Restauraţiei de după războaiele napoleoniene, mai evident începând din anii 1820 şi în perioada Louis Philippe (1830-1848), « salonul» desemnează atât spaţiul de primire, cât şi sociabilitatea privată/semi-privată pe care o găzduieşte[1]. Astfel de sociabilităţi reunite în jurul gazdelor aristocratice sau burgheze, în zile fixe sau ocazional, devin rapid o obişnuinţă a vieţii cotidiene, practicată în Europa în varii constelaţii cu determinante variabile.

[1] Astfel de sociabilităţi erau numite în secolul al XVII-lea „ruelles", „alcôves », « chambres ». Aceste întâlniri particulare cu scopul conversaţiei în jurul unor subiecte artistice şi filozofice se înrudeau, de exemplu, cu celebrul « studiolo » al Isabellei d'Este. În secolul următor se vor numi « dîners », « sociétés particulières », « bureaux d'esprit ». In contextul literaturii pro-regaliste din jurul anilor 1830 apar scrieri care intenţionează să descrie şi să clasifice sociabilităţile Vechiului Regim denumindu-le, retrospectiv, "saloane", cf. Pekacz, Jolanta, *Chopin in Paris: The 1830s*, Proceedings of the Chopin-Congress 2006, Narodowy Instytut Fyderyka Chopina, Varşovia, 2008, 297-312.

https://biblioteca-digitala.ro

În domeniul muzical, termenul « salon » apare pentru întâia oară în titlul albumului de romanţe « Le troubadour des Salons », publicate la Paris într-o primă ediţie 1825[1].

Termenul « Hausmusik » s-a întrebuinţat în presa muzicală germană începând cu anul 1837[2].

Pentru un timp, cei doi termeni erau destul de confuzi şi se deosebeau puţin ca sens unul de celălalt. Diferenţa ar putea fi rezumată astfel :

« Muzica domestică » sau mai precis germanul *Hausmusik* (preiau aici opinia cercetătorilor care au investigat literatura de limba germană), era asociată ca sens cu ambianţa familială, intimă ; însemna a face muzică acasă, în formaţii familiale sau quasi-familiale mici, pentru delectarea personală. Modestă ca intenţii, fără pretenţii de reprezentativitate spre exterior, *Hausmusik* se practica în familie, fără public, fiind invitaţi eventual doar apropiaţi ai gazdelor.

Spre deosebire de *Hausmusik*, *Salonmusik* se celebra cu stil şi reprezentativitate ; tonul era mai cosmopolit, spiritul mai « intelectual » ; în fine, salonul era mai deschis spre exterior, avea aura unei semi-publicităţi exclusiviste. Repertoriul era aproape comun : aceleaşi potpourri-uri, marşuri, dansuri, studii, aranjamente, piese de caracter, miniaturi… ; metodele pentru elevi erau aceleaşi.

Existau şi diferenţe între culturi: de exemplu, în spaţiul german erau obişnuite lied-urile, interpretate coral, uneori la mai multe voci, cu pian sau *a capella*. In saloanele pariziene corurile lipseau – acolo domnea *romanţa.* Mai mult de jumătate

---

[1] Fellinger, Imogen, *Die Begriffe Salon und Salonmusik in der Musikanschauung des 19. Jahrhunderts*, în: Carl Dahlhaus (ccord.), *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts* (=SMG, Bd. VIII), Regensburg 1967, p.133.

[2] În: Carl Ferdinand Becker, *Zur Geschichte der Hausmusik in früheren Jahrhunderten*, 1837, cf. Petrat, Nicolai, *Hausmusik des Biedermeier im Blickpunkt der zeitgenössischen Fachpresse* (1815-1848), Hamburg, Verlag der Musikalienhandlung Hand Dieter Wagner, 1986, p. 24, nota de subsol 14.

https://biblioteca-digitala.ro

din piesele tipărite la Paris în perioada de care ne ocupăm erau romanţe[1].

În cazul particular al oraşelor româneşti, mediile private au jucat un rol esenţial în propagarea muzicii clasice occidentale ; aceasta se cultiva la începutul secolului al XIX-lea aproape exclusiv în casele boierilor moldo-valahi şi fanarioţi sau la întruniri private ori semi-private ale curţilor domneşti.

Importanţa saloanelor pentru muzicieni. Pe de altă parte, publicul burghez juca pentru breasla muzicienilor un rol nebănuit de însemnat : el îi asigura, în bună parte, existenţa materială. In secolul al XIX-lea, burghezia a preluat treptat locul curţii aristocratice (desigur nu în totalitate) în calitate de finanţator al activităţilor muzicale[2]. Casa particulară, cu spaţiul ei central - *salonul* – devine acum teritoriul predilect al evenimentelor muzicale. Aici circulau ştirile, se construiau carierele, funcţiona « bursa » talentelor; tot aici se educa şi se forma judecata critică, « gustul ». Educaţia muzicală era absolut necesară, pentru a ţine pasul cu cerinţele vieţii sociale (şi nu doar în a creşte şansele fetelor de a se mărita).

În cercuri de variate calibre intelectuale sau artistice se exprimau păreri critice; vocile mai influente năşteau curente în măsură să amprenteze poziţia unui muzician în istorie sau măcar în destinul său lumesc; unele saloane influenţau, poate, barometrul pieţei muzicale.

---

[1] Un gen încondeiat de reputata *Neue Zeitschrift für Musik* ca fiind « dulceag-sentimental », cf. Ballstaedt, Andreas şi Widmaier, Tobias. *Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis, Steiner Verlag, Wiesbaden, Stuttgart, 1989,* p. 33 şi urm. Petrat semnalează şi faptul că diferenţa dintre *Hausmusik* şi *Salonmusik* s-a născut în presa muzicală germană dintr-o percepţie stereotipică a termenului francez „salon“. Conotat spre frivolitate, artificial, superficialitate, a fost opus spiritului introvertit şi profund al germanului, în: *Op. Cit.,* p. 216-222.

[2] Habermas, Jürgen, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Luchterhand Verlag, Neuwied, Berlin, 1962.

https://biblioteca-digitala.ro

Aspecte ca cele enumerate aici au făcut subiectul (central sau colateral) unor studii muzicologice cu deschidere interdisciplinară spre istoria socială. Ele au schimbat, în timp, percepţia asupra genului.

Saloanele şi cercetarea muzicologică. Cercetări din sfera sociologiei au atras atenţia muzicologilor asupra genurilor « minore » născute în sfera privată. S-a arătat că, în epoca de progres a burgheziei, muzica mediilor particulare sau semi-particulare reprezenta nu un domeniu opus, ci complementar sferei publice. La temeiul acestei afirmaţii se află însuşi stilul de viaţă al clasei mijlocii. Viaţa privată şi, implicit, interiorul domestic jucau atât pentru burghezia « de avere » (Besitzbürgertum), cât şi pentru cea « intelectuală » (Bildungsbürgertum), un rol de căpătâi. Trăirile artistice, orizontul cultural al omului burghez se formau în universul casnic, în interiorul căminului decorat cu grijă, după posibilităţi şi rang. Deschis lumii exterioare în zilele de primire (« jour fixe »), rămânea rezervat vieţii de familie în restul săptămânii. Spaţiu predilect al *vieţii sociale selective*, la care are acces doar un public invitat sau recomandat, interiorul casei particulare era şi miezul vieţii interioare (sufleteşti) a omului burghez. După expresia lui Walter Benjamin, salonul se substituia unei « loji în teatrul lumii », ca spaţiu al evadării în irealul/idealul artistic[1]. Dar arta trăită în interiorul casnic era condensată la dimensiunea acestuia ; uneori chiar diluată într-un format accesibil, la îndemâna oricărui - mare sau mic - burghez.

Deşi această imagine se plia îndeosebi pe estetica Biedermeier-ului central european, ea era destul de caracteristică întregii clase mijlocii din secolul al XIX-lea.

[1] Benjamin, Walter, *Das Passagenwerk*, în: Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (coord.), cu colaborarea lui Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, *Gesammelte Schriften, vo*l. V. Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main, 1982, p. 52f

https://biblioteca-digitala.ro

Drumul spre o cercetare comparată a muzicilor urbane, private şi publice, în raport cu aristocraţiile şi clasa de mijloc din prima jumătate a secolului al 19-lea a fost deschis de William Weber[1], urmat de studii care au arătat potenţialul puţin explorat al genurilor istorice « facile », circumscrise, oarecum impropriu, trecutului « muzicii uşoare ». Andreas Ballstaedt şi Tobias Widmaier[2] sunt cei care, într-un studiu de referinţă despre muzica de salon din spaţiul german, au făcut distincţia dintre gen şi repertoriu. Ei deosebesc:

- *muzica **în** salon* - însumând totalitatea repertoriului interpretat în concerte particulare private sau semi-private, indiferent de gen, formaţie instrumentală, epocă de provenienţă sau stil, de
- *muzica **de** salon* (germ. « Salonmusik »), un gen cu trăsături standardizate, caracterizat prin conţinut facil, melodică accesibilă, armonii simple, formule stereotipice de ornamentare şi acompaniament.

Nicolai Petrat[3], a arătat că, în perioada de care ne ocupăm, presa şi critica muzicale au acordat muzicii de salon un loc lipsit de importanţă. Irmgard Jungmann[4] constată de asemenea că în anii 1830 « se cânta tot ce publicau editurile muzicale », deci publicul nu deosebea valoric sau estetic muzica de salon timpurie (de exemplu parafrazele şi aranjamentele după arii de operă sau teme folclorice de diferite provenienţe) de oferta unui Schubert, Schumann, Mendelssohn, Chopin ş.a. Ballstaedt/Widmaier apreciază, de asemenea, că doar după 1840 genul dobândeşte o conotaţie

---

[1] Weber, William, *The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna between 1830 and 1848*, Aldershot, Ashgate, [1974] 2004.

[2] Ballstaedt, Widmaier, Op. cit**.**, p. 21.

[3] Op. cit., p. 50.

[4] *Sozialgeschichte der klassischen Musik. Bildungsbürgerliche Musikanschauung im 19. und 20. Jahrhundert,* Metzler und Peschel, Stuttgart*,* 2008, p. 24.

https://biblioteca-digitala.ro

peiorativă[1]. Judecată cu măsura şi criteriile estetice ale « artei muzicale înalte », muzica de salon începe de acum să se delimiteze ca gen de repertoriul « înalt » al concertelor particulare, acesta din urmă cu un nivel de elaborare artistic-compoziţională net superior. Astfel, piesele de duzină, produse în masă de edituri, nu întotdeauna egale ca nivel şi nu neapărat mediocre, sunt privite totuşi cu dispreţ şi etichetate cu epitete depreciative ca « produse comerciale de duzină », criticate pentru stilul lor « mecanic » şi « stereotipic », iar autorii trataţi drept « speculanţi » şi « fabricanţi »[2]. Astfel de epitete erau fireşti din perspectiva epocii în care au apărut, când critica muzicală stabilea principiile estetice ale « artei muzicale » şi se distanţa de « trivialitatea » genurilor « uşoare ». Dar a privi astăzi lucrurile de pe acelaşi palier înseamnă a ignora informaţia istorică (şi social-istorică) pe care tocmai acest gen croit după gustul melomanului comun o conservă.

Gustul muzical al clasei mijlocii. S-a arătat că saloanele reprezentau în secolul al XIX-lea un motor economic vital al activităţilor muzicale, în condiţiile în care statutul muzicienilor se schimbă din angajaţi ai curţilor aristocratice în cel de liber profesionişti, întreprinzători pe piaţa liberă a muzicii. Prin urmare, genurile « de interior » au fost analizate nu din perspectivă estetică, ci pentru calitatea lor de a oglindi preferinţele « grupei ţinţă », ca artefacte modelate la cererea publicului. Fiind croite pe gustul mediu al amatorului de muzică, au fost analizate ca mostre tipologice ale profilului acestuia. Ballstaedt / Widmaier au demonstrat, de altfel, cum muzica de salon din oraşe germane reflecta mentalitatea, modul de viaţă şi principiile educaţiei burgheze, cu regulile şi limitările ei.

Raportul muzică-societate a fost şi cheia de acces în subiectul studiului de faţă, care analizează caiete manuscrise de muzică de salon de la Bucureşti şi probabil Iaşi (ca centru al

[1] Ballstaedt, Widmaier, Op. cit., p. 21.
[2] Idem, p.21 şi urm.

https://biblioteca-digitala.ro

boierimii moldovene) ca pe un spaţiu de proiecţie al caracteristicilor societăţii moldo-valahe în prima jumătate a secolului al 19-lea. Unele din ideile expuse în continuare s-au creionat în cursul proiectului "Music in Urban Private Milieu from the Perspective of Intercultural Relations between Central Europe and the Balkans" (2007 – 2009)[1], dezvoltate ulterior şi în alte studii.

Perspectiva intra- şi inter-culturală asupra muzicii de salon. Practicile private ale burgheziei au fost puţin studiate dintr-o perspectivă inter- sau transculturală, aşa cum propusese proiectul menţionat[2]. De aceea, investigarea *intra- şi inter-culturală* a muzicilor private a presupus formularea unor obiective gândite atent, fiind precedată de o analiză a tabloului

[1] Proiect câştigat prin concurs în programul *Graduiertenförderung. Geistes-, Sozial- und Kulturwissenschaften Fellowships* (Ministerul Federal al Stiinţei şi Cercetării, Austria), în cadrul căruia am analizat muzica saloanelor din Principatele Române în relaţie cu pandante europene, îndeosebi central-europene şi vieneze din prima jumătate a secolului al XIX-lea. Am invitat două cercetătoare să prezinte caracteristicile muzicii de salon din Serbia (Dr. Marjana Kokanovic, Novi Sad) şi din Grecia (Dr. Avra Xepapadakou, Atena). Proiectul a fost afiliat instituţional la *Universität für Musik und darstellende Kunst*, Viena, Austria, *Institut für Analyse, Theorie und Geschichte der Musik* (prof. Cornelia Szabo-Knotik), cu un stagiu de cercetare la *Centre Interdisciplinaire de Recherches Centre-Européennes*, Université Paris-Sorbonne, Paris IV (prof. Delphine Bechtel şi prof. Xavier Galmiche). Prezentul studiu a fost elaborat în 2020 după participarea la Conferinţa internaţională *Elites and their Musics. Music and Music-Making in the 19th Century South-Eastern Europe Salons*, Universitatea Naţională de Muzică Bucureşti şi New Europe College, 21-23 Noiembrie, 2019. O versiune în engleză a fost înaintată spre publicare în volumul conferinţei editat de revista « Musicology Today » a UNMB.

[2] Detalii despre faza conceptivă în: "Music in the Salons of Central and South-Eastern Europe: Preliminary Considerations for Cross-regional Research", http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/HPreda-Schimek1.

https://biblioteca-digitala.ro

epocii, a situaţiei demografice, aspectului edilitar, a modului de viaţă în oraşele Iaşi şi Bucureşti.

În urma acestor preliminarii, am abordat analiza muzicii saloanelor moldo-valahe pe fundalul dinamicilor sociale induse de eterogenitatea etnică (în general oriental-balcanică) a oraşelor, de particularităţile clasei boierimii, ce includea şi o parte din burghezie; în fine, am ţinut cont de influxul de influenţe din Occident, integrate în viaţa muzicală odată cu slăbirea puterii otomane, printre care s-au putut discerne elemente central-europene, italiene, franceze, etc. Este bine ştiut faptul că tocmai între deceniile al doilea şi al patrulea, Tara Românească şi Moldova parcurgeau o etapă de modernizări şi reforme, reflectate în muzica urbană printr-un « repertoriu de tranziţie ». În acest pandant muzical al « alfabetului de tranziţie », transferuri şi importuri culturale coexistau cu tradiţiile locale, dând naştere unor altoiuri sau genuri hibride, unice în felul lor. Suntem astfel martori, în domeniul muzical, la un complex fenomen de înnoire pe fondul pluralismului cultural existent.

Obiectivul studiului şi alegerea surselor primare. “Firul roşu” al investigaţiei gustului muzical s-a constituit din doi paşi metodici:

1) identificarea tendinţelor estetice din deceniul al treilea şi al cincelea, şi

2) observarea preferinţelor muzicale ale elitelor în raport cu caracteristicile societăţii.

Unde puteau fi găsite răspunsurile la întrebările formulate mai sus ? Ce izvoare muzicale sau extra-muzicale puteau fi consultate pentru a afla, chiar şi fragmentar, indicii asupra preferinţelor amatorilor de muzică de la Bucureşti şi Iaşi?

https://biblioteca-digitala.ro

După analiza sistematică a literaturii de călătorie[1], m-am orientat spre studiul caietelor manuscrise de piese pentru pian din perioada 1820-1840 păstrate la B.A.R.[2].

În cele ce urmează, voi prezenta mai întâi rezultatele analizei preliminare, apoi analiza caietelor.

Rolul alogenilor în muzica de la Bucureşti şi Iaşi

In studii precedente[3] am cercetat factorii sociali modelatori ai culturii muzicale urbane din Principatele Române în secolul al 19-lea, la care revin acum : pluralismul etnic, imigraţia, graniţele fluide dintre boierime şi burghezie, şi procesul de occidentalizare.

---

[1] Rezultatele investigării literaturii de călătorie au apărut în: "Modelling the Public's Taste: Local Habits, Ethnic Pluralism and European Music in Bucharest (1821-1862)", in: *Music in Nineteenth Century Romania* / *Nineteenth Century Music Review*, Volume 14 - Special Issue 3, Cambridge University Press, December 2017, pp. 367-389. şi "Muzica si publicul Bucureştiului prin prisma literaturii de călătorie din secolul al XIX-lea: un spaţiu al absorbţiei multiculturale", în: Valentina Sandu-Dediu, Nicolae Gheorghiţă (coord.), *Noi perspective asupra istoriilor muzicii românesti*. Partea I: *De la vechi manuscrise pâna la George Enescu*, Bucureşti, 2019, pp.95-125.

[2] Din analiza albumelor manuscris cu cotele Ms. R. 2575, Ms.R. 2663, Ms. R. 2727, Ms. R. 2578, Ms.R. 6982 şi Ms. R. 2657 a rezultat studiul : „Kulturtransfer in moldo-walachischen Salons: eine Untersuchung handschriftlicher Musikalben aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts", in: Katrin Stock, Stefan Keym (coord.), *Musik-Stadt. Traditionen und Perspektiven urbaner Musikkulturen*. Proceedings of the 14th International Kongress, Gesellschaft fur Musikforschung, Institut fur Musikwissenschaft der Universitat Leipzig, vol. 2., *Musik in Leipzig, Wien und anderen Stadten im 19. und 20. Jahrhundert*, Gudrun Schroder Verlag, Leipzig, 2011, pp. 443-45.

[3] „Zwischen Orient und Okzident: zur Heterogenitat der Musikpflege in moldowalachischen Salons um 1830", in: Barbara Boisits, Cornelia Szabo-Knotik (coord.), *Musik und Identität – Beiträge zur Musikgeschichte Zentraleuropas* [= Musicologica Austriaca. Jahresschrift der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft, 28], Praesens Verlag, Viena, 2009, pp. 89-101; şi "Modelling the Public's Taste...", op. cit. la nota 15.

https://biblioteca-digitala.ro

Pluralismul etnic al oraşelor. Din estimările acceptate de istorici români, aflăm că la finele veacului al XVIII-lea în Moldova trăiau în jur de un milion de locuitori, iar în Valahia un milion şi jumătate[1]. Moldova la 1826 ar fi avut o populaţie de 1,1 milione, iar la 1832 crescuse cu încă aproximativ o sută de mii[2].

Conform aceleiaşi surse[3], pentru Bucureşti « nu dispunem de studii istoriografice de detaliu şi de întindere », dar « sondaje arhivalice » oferă o seamă de date. Din acestea am selectat informaţii de interes pentru studiul practicilor muzicale.

Astfel, o *catagrafie* (condică pre-statistică a contribuabililor, respectiv a plătitorilor de impozite) realizată de armata rusă în 1831 menţionează 58791 locuitori ca populaţie statornică şi 1795 supuşi străini »[4], o alta din 1838 consemnează că Bucureştiul avea 63,644 de locuitori[5].

---

[1] Caproşu Ioan, Ungureanu Mihai Răzvan (coord.), *Documente statistice privitoare la oraşul Iaşi*, vol. I, Editura Universităţii « Alexandru Ioan Cuza », Iaşi, 1997, p. 12, nota de subsol 14.

[2] Negruţi, Ecaterina, « Situaţia demografică a Moldovei în secolul al XIX-lea », in *Revista de istorie*, 2, 1981, pp. 243-244, in Caproşu, Ungureanu, op. cit, p. 13, nota de subsol 22.

[3] Caproşu, Ungureanu, p. 17.

[4] Majuru, Adrian, „Modernitate vs. multiculturalitate în Bucureştii epocii moderne (1848-1940)“, in *Altera, revistă teoretică dedicată alterităţii, multiculturalităţii şi drepturilor minorităţilor*, Anul V, nr. 12, 1999, (http://www.altera.adatbank.transindex.ro/?lid=12, accesat pe 10.02.2020), p. 3.

[5] Olteanu, Radu*, Bucureştii în date şi întâmplări* (Bucureşti: Paideia), 2002, p. 148. Elveţianul François Recordon enumeră grupurile etnice care alcătuiau populaţia Valahiei la începutul veacului: „[…] *plus de 80.000 individus qui sont absolument étrangers à la nation, étant la plupart grecs, arméniens, allemands, russes, juifs, serviens, bulgares, hongrois, transylvains, même français, italiens ou enfin de la race des Tziganes,* cf. Recordon, Francois, *Lettres sur la Valachie ou Observations sur cette province et ses habitants, écrites de 1815 à 1821, avec la relation des derniers événemens (sic) qui y ont lieu*, Ed. Lecointe et Durey, Paris, 1821, p. 1.

https://biblioteca-digitala.ro

Deşi catagrafiile, ca şi estimările călătorilor străini, erau deficitare, aproximative[1], ele ne permit să schiţăm fundalul social-istoric al pluralismului muzical pe care l-am constatat în caietele Ms.R.2663 şi Ms.R.2575 şi la care voi reveni mai târziu.

Ceva mai târziu, prin deceniul al patrulea, prinţul rus Anatol Demidov apreciază că la Bucureşti ar trăi 2583 de evrei cu familiile lor, 1795 de « sudiţi » (din it. *suddito* = supuşi străini) şi 10-20000 persoane care doar tranzitează Valahia[2]. Datele sale sunt asemănătoare cu cele rezultate dintr-un recensământ din 1830 : Bucureştii ar fi avut atunci o populaţie de 70000 de locuitori şi 1795 de supuşi străini. Dintre aceştia 1226 austrieci, 236 ruşi, 158 prusieni, 94 englezi, 80 francezi şi 2301 evrei[3].

În ceea ce priveşte Moldova, istoricii consemnează un influx apreciabil de străini, aceştia constituind 19% din populaţia principatului la jumătatea secolului al XIX-lea[4].

O *condică a sudiţilor* din 1824 (sudit = « supus » sau « protejat », persoane care se găseau sub protecţia juridică a unei puteri străine) din perioada primei domnii pământene în Moldova sub Ioan Sandu Sturdza (1822-1828) înregistrează 2282 de capi de familie cetăţeni ai altor state, dintre care doar 510 se aflau la prima generaţie de locuire în Moldova. Se

---

[1] Caproşu, Ungureanu, Op. cit., p. 12, nota de subsol 14.

[2] Anatole de Demidov, *Voyage dans la Russie méridionale et la Crimée par la Hongrie, la Valachie et la Moldavie,* Ed. Bourdin, Paris, 1854. O ediţie anterioară (1840) revizuieşte scrisori publicate în *Esquisse d'un voyage dans la Russie méridionale et la Crimée* (Paris, 1838), a se vedea Nicolae Iorga, *Istoria românilor prin călători*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1981, p. 528.

[3] *Enciclopedia României*, Imprimeria Naţională, Bucureşti, 1938, vol. 2, p. 556-7, citată de Adrian Majuru, *Bucureştii mahalalelor sau periferia ca mod de existenţă,* Editura Compania, Bucureşti, 2003, p. 152.

[4] Colescu L., *Recensământul general al populaţiei româneşti*, Bucureşti, 1905, p. LVI., in Caproşu, Ungureanu, Op. cit., p. 13, nota de subsol 23.

https://biblioteca-digitala.ro

atrage atenţia asupra cifrelor relative, întrucât « nu toţi cei ale căror acte trebuiau cercetate s-au prezentat la anchetă »[1].

Aflăm că 1005 dintre familiile sudite trăiau la Iaşi, un oraş în plină expansiune demografică:

> «Între 1808 şi 1859, populaţia Iaşiului a crescut de la 16410 la 65745 locuitori. In acelaşi timp, numărul sudiţilor a fluctuat de la 516 capi de familii (sau 2505 persoane) în 1808 la 489 capi de familie în 1820 ; […] şi 1092 în 1859 »[2].

Condica din 1824 înregistrează originea etnică a străinilor: 432 evrei, 115 ruşi, 54 nemţi (care nu provin din Saxonia sau Prusia), 28 sârbi, 25 francezi, 21 unguri, 14 români braşoveni, 13 lipoveni, 10 italieni, 4 bulgari, 4 saxoni, 3 elveţieni, 3 ardeleni (supuşi habsburgici), 2 bucovineni ; sunt menţionate apoi câte o familie de « neamţo-francezi » (din Lorena), braşoveni, danezi, “lehi-armeni” şi “greco-moldoveni” (am preluat ca atare desemnarea etnică din document).

Muzicienii străini

Am reprodus spicuiri din *Condica sudiţilor* pentru a arăta că profesia de muzician era prezentă printre alogenii din Moldova înainte de 1821. In plus, condica permite conexiuni cu conţinutul caietului Ms.R. 2663, pe care îl voi prezenta mai târziu, ca document ilustrator al repertoriului muzical în circulaţie în case boiereşti în jurul anului 1820.

Condica sudiţilor cuprinde fişele personale ale capilor de familie şi menţionează meseriile acestora. Spre exemplu,

---

[1] Caproşu, Ungureanu, op. cit., vol. II, pp. 2,3.

[2] Iordachi, Constantin, *Liberalism, Constitutional Nationalism, and Minorities: the Making of Romanian Citizenschip, c. 1750-1918*, Balkan Studies Library, vol. 25, Ed. Brill, Leiden, Boston 2019, p. 116, citat din Negruţi, *Structura demografică a oraşelor şi târgurilor fin Moldova 1800-1859*, Fundaţia Academică A.D. Xenopol, Iaşi, 1997, anexa 25.

https://biblioteca-digitala.ro

printre greci erau negustori, câţiva ţineau cârciumă sau băcănie. Aflăm *dascăli* (profesori de limba germană sau franceză) printre lehi, francezi (sursa ne informează că o treime din ei erau angajaţi la curţile boiereşti), unguri (predau germana), italieni şi elveţieni (predau franceza). In fine, apar străini de profesie « muzicanţi ». Iată câteva exemple :

- Pavăl şi Ioan Paleolog, muzicanţi greci, veniţi de 12 ani în Moldova, născuţi în Bucovina, cu port « nemţăsc » (înregistraţi la 1 ghenari 1823, p.48) ;
- Huna Simonovici, lăutar evreu, născut la Chişănău, stabilit în Modova de 4 ani, cu port « jâdovescu » (fişa nr. 123, p.324) ;
- muzicantul Ioan Maşenec, născut în Italia, venise de 14 ani în Moldova (în 1810) şi se îmbrăca în port « nemţăscu » (p. 81) ;
- din Braşov veniseră de 16 ani Neculai şi Ianoş Pal (înregistraţi ca « moldovani »), de religie « pravoslavnică », supuşi austrieci, cu « port nemţăscu » (p.109) ;
- tot în Braşov se născuse Zamfir Mihail, strămutat la Iaşi de 8 ani, de religie pravoslavnică, cu port nemţesc, în vărstă de 37 de ani, însurat în Moldova, locuind în « casă cu chirie » ;
- muzicant de profesie era Iţcul Abramovici, « jâdov » născut la Chişinău, venit de 4 ani la Iaşi, unde locuia cu chirie şi era însurat cu o evreică (p.323).

Întrucât nu dispunem de un studiu aprofundat despre muzicienii străini activi la Bucureşti şi la Iaşi în secolul al XIX-lea, deşi scrierile de istoria muzicii abundă de nume ne-româneşti, voi aminti doar câteva figuri notorii.

La Bucureşti: Alexandru Flechtenmacher (Iaşi, 1823 – Bucureşti, 1898); Ioan Andrei Wachmann (1807? – Bucureşti 1863); fiul său, Eduard Wachmann (Bucureşti 1836–1908); Capelmaestrul şi violonistul Ludwig Anton Wiest (Viena, 1819 – Bucureşti, 1889) ; editorul Alexius Gebauer (Cluj 1815 –

https://biblioteca-digitala.ro

Bucureşti 1889) ; fiul său, Constantin Gebauer (Bucureşti 1846–1920); Capelmaestrul şi dirijorul orchestrei militare a Curţii, Eduard Hübsch (Bitse-Trenchin, Ungaria, 1833 – Sinaia, 1894), etc.

La Iaşi: compozitoarea şi profesoara Elena Teyber-Asachi (Viena 1789 – Iaşi 1877); capelmaestrul Franz Ruszitski (Viena 1785– Iaşi 1860?); capelmaestrul Josef Herfner (Bratislava 1795 – Iaşi 1865); compozitorul Carol Mikuli (Cernăuţi 1821 – Lvív 1897), profesorul de muzică Franz Seraphim Caudella (Viena 1812 – Iaşi 1868) ; fiul său, compozitorul Eduard Caudella (Yassy 1841–1924), ş.a.

În lumea teatrului muzical erau, de asemenea, mulţi străini. Pe lângă românii Costache Caragiale, Costache Aristia, Costache Halepiu, Matei Millo sau Mihail Pascaly, se remarcă numele directorilor francezi Paul Hette, fraţii Baptiste şi Joseph Fourreaux, impresarii italieni Basilio Sansoni, Paolo Papanicola, germanii Johann Gerger, Eduard Kreibig, Theodor Müller, Josephine Uhlich, Maria Theresa şi Ignaz Frisch, Henrietta Karl, etc.

Despre aportul străinilor la modernizarea culturii muzicale în secolul al XIX-lea sunt grăitoare cuvintele lui Lucian Boia, care privesc istoria în general, dar sunt valabile şi pe tărâm muzical:

> "Locul "străinilor" în societatea românească a secolului al 19-lea a fost deseori evocat, însă într-o manieră oarecum ´diluată`, în lipsa unui bilanţ care să exprime, fără prejudecăţi şi fără complexe ("fără complexe" – e mai greu!), rolul lor efectiv în perioada de maximă intensitate a occidentalizării. Or, rolul acesta a fost crucial"[1].

[1] Boia, Lucian, *De ce este România altfel?*, Humanitas, Bucureşti, 2013 [2012], pp. 50,51.

https://biblioteca-digitala.ro

Alogeni în publicul sociabilităţilor private cu muzică

Străini se regăseau pe ambele versante ale actului muzical : atât în rândul practicienilor muzicii (interpreţi, profesori, dirijori, compozitori), cât şi al publicului.

Să privim succint componenţa categoriilor sociale din care se recrutau amatorii de « muzică clasică » (în sensul artei muzicale de tip european/occidental), respectiv publicul muzical al saloanelor.

Publicul muzical era format, *grosso modo*, din nobilimea locală şi din marea burghezie, la care se adăugau, la sociabilităţile private, oaspeţii straini: diplomaţi, militari, intelectuali, artişti, şi alţi călători.

Astfel, practicarea muzicii în familie sau la reuniuni particulare putea fi, *dar nu era întotdeauna*, un indicator al avuţiei ; şi familii/persoane (mai) modeste ca avere şi rang puteau practica sau asculta muzică, ca formă de delectare sau de cultivare. Factorul determinant în acest caz nu era bogăţia, respectiv nevoia de reprezentare dincolo de sfera privată ; interesul pentru muzică şi participarea la oferta muzicală izvora dintr-un anumit tip de educaţie. Iar stratul social care face să crească numărul amatorilor de « muzică clasică » este burghezia mijlocie cu studii superioare, intelectualitatea formată din orăşenii titraţi, interesaţi de oferta teatrelor muzicale şi a sălilor de concert - tendinţă pe care Irmgard Jungmann o observă în oraşele germane[1], dar care este sesizabilă şi în oraşele româneşti, îndeosebi în a doua jumătate a secolului al 19-lea. De aceea, în analiza publicului muzical am avut în vedere nu doar orăşenii cu stare, ci şi burghezia mijlocie şi mică. Vom vedea că elementul multi-etnic şi alogen se regăseşte la Bucureşti şi Iaşi în toate aceste straturi în secolul al 19-lea.

Marile familii boiereşti se înrudeau cu nobilimea grecească, sârbă, etc. Unii boieri descindeau din familii alogene asimilate aristocraţiei locale ; sunt notorii exemplele familiei

[1] Jungmann, Op. cit., p. 63.

https://biblioteca-digitala.ro

albaneze Ghica, a sârbilor Brancovici, a grecilor Cantacuzino, Catargi, Palladi, Rossetti[1]; tot astfel, ocupaţiile temporare ale Rusiei ţariste (1806-1812, 1829-1834 şi 1853-54) prilejuiesc contacte şi căsătorii cu boieri şi militari ruşi.

În burghezia mare şi mijlocie, constînd din negustori bogaţi, bancheri, proprietari de fabrici, întreprinzători, se regăseau familii cu origini greceşti, aromâneşti, armeneşti sau evreieşti, nu de puţine ori cu vaste legături dincolo de hotarele ţării.

În fine, amestecul etnic caracteriza şi burghezia mijlocie şi mică, din care făceau parte meseriaşi şi mici negustori ruşi, greci, armeni, evrei, ş.a. Pe lângă aceştia, un număr relativ mare de slavi sudici s-au strămutat la Bucureşti după 1821, unde au fondat comunităţi şi societăţi comerciale bulgăreşti, albaneze şi sârbeşti[2].

Pe acest fundal s-a juxtapus imigratia profesioniştilor din Centrul şi Vestul Europei, mai intensă începând din deceniul al treilea. Numeroşi străini erau atraşi de noile oportunităţi de afaceri sau se angajau în profesii ce cereau o calificare superioară. S-au format colonii ale imigraţiei germane, austriece, franceze, italiene, englezeşti sau elveţiene.

Mulţi străini lucrau ca profesori particulari, în şcoli publice, licee şi pensioane ; ca arhitecţi, medici, farmacişti, ingineri, muzicieni şi pictori. In calitate de muzicieni amatori şi pasionaţi de muzică, de operă şi concert, ei au îngroşat rândurile Societăţilor filarmonice şi ai Asociaţiilor de cântări. Pe lângă boierimea şi brughezia locale, ei formau un strat cosmopolit cu un stil de viaţă burghez care frecventa teatre şi practica muzică acasă (*Hausmusik*).

Exista, spre exemplu, o asociaţie de cântări (*Gesangsverein*) a coloniei germane, care avea obiceiul să se întîlnească în locaţii preferate. Colonia dispunea de un ziar

---

[1] Djuvara, Neagu, *Între Orient şi Occident: Ţările române la începutul epocii moderne*, Humanitas, Bucureşti, 2006 [1989] p. 141.

[2] Giurescu, Constantin C., *Contribuţiuni la studiul originilor şi dezvoltării burgheziei române până la 1848*, Editura ştiinţifică, Bucureşti, 1972, p. 93.

https://biblioteca-digitala.ro

propriu – *Bukarester Deutsche Zeitung* - al cărui prim număr a apărut în 1845 şi unde erau anunţate concerte şi evenimente muzicale[1].

La toate acestea se adaugă un fapt de o importanţă majoră pentru formarea unui public muzical românesc. După 1821, respectiv după sfărşitul domniilor fanariote, românii pot călători, în sfârşit, în Occident – o libertate care nu le fusese permisă anterior[2], şi mulţi studiază în oraşe precum Paris, Vienna, Berlin, Leipzig, etc. In bagajul de cunoştinţe şi impresii cu care se întorceau în ţară aduceau experienţe muzicale, pe care doreau să le continue acasă, împreună cu tot ce însemna, la acea dată, un mod de viaţă cultivat. Iar cei cu influenţă au sprijinit fondarea şi funcţionarea instituţiilor muzicale după model vestic. Cuvintele lui Lucian Boia completează cele arătate mai sus:

> "Fireşte, nu străinii au decis occidentalizarea României. A fost un proces obiectiv, impus la un moment dat de mersul istoriei, iar, în măsura în care avea de a face cu o alegere, alegerea a aparţinut elitei româneşti. Insă elita românească nu ştia să facă mare lucru. […] Odată cu angajarea pe drumul occidentalizării, elita, mai precis tinerii boieri, trebuia să se apuce să studieze în şcolile occidentale, pentru a deprinde noul tip de civilizaţie, cu toate instrumentele sale »[3].

Caietele manuscrise de piese favorite

Două caiete în manuscris, datând din perioada anilor 1820-1840, se constituie din colecţii de piese scurte pentru pian

---

[1] Metz, Franz, *Eine Reise in den Orient. Johann Strauß und seine Konzerte im Banat*, *in Siebenbürgen und der Walachei,* ADZ Verlag, Bucureşti, şi Edition Musik Südost, Hechingen 1999, p. 54.

[2] Ioncioaia, Florea , „Das Bild Europas in den rumänischen Fürstentümern (1800-1830)", în: *Die Rumänen und Europa vom Mittelalter bis zur Gegenwart,*. Harald Heppner (coord.), Böhlau, Viena, 1997, pp. 106-131.

[3] Boia, Op. cit., pp. 50, 51.

https://biblioteca-digitala.ro

întocmite de muzicieni profesionişti pentru diletanţi. Acestea se află în Cabinetul de muzică al B.A.R. sub cotele inventar Ms.R. 2575 şi Ms.R. 2663, cunoscute sub numele apocrife de « Anonimus Valahus », atribuit primului de George Breazul[1] şi « Codex Moldavus » atribuit celui de-al doilea de Octavian Lazăr Cosma[2]. In esenţă, caietele prezintă o « trecere în revistă » a repertoriului cu căutare în epocă ; cu ajutorul lor se poate reconstrui ambianţa muzicii de interior, în familie sau într-un cadru semi-privat, la o serată cu oaspeţi sau la un concert în saloanele de la Bucureşti sau Iaşi.

Intrucât caietele sunt nesemnate şi nedatate de muzicienii care le-au întocmit, este de presupus că au avut o importanţă relativ minoră pentru aceştia ; caietele nu au fost destinate publicării în forma în care ne-au parvenit, evident nefinisată ; scopul lor era mai degrabă pedagogic.

Piesele notate sunt aranjamente ale unor melodii urbane sau semi-urbane cu o provenienţă diversă, toate de popularitate în epocă, toate notate în scriitură pianistică. Se pot discerne două categorii:

O categorie se constituie din aranjamente ale unor cântece sau dansuri de provenienţă multi-etnică, respectiv est-europeană (inclusiv « valahă » şi « moldovenească »), şi « orientală » (de sorginte constantinopolitană, înglobând un complex de culturi/influenţe din Levant, transmise din perioada fanariotă).

O altă categorie constă din reducţii ale unor piese din repertoriul european cu scop pedagogic sau de « delectare », îndeosebi dansuri (ecoseze, valsuri, etc.), notate schematic de profesorii de instrument pentru uzul elevilor/elevelor.

---

[1] Breazul, George, „Zu Mozarts Zweihundertjahrfeier*“*, în: *Pagini din istoria muzicii româneşti*, vol.4, Editura muzicală, Bucureşti, 1977, p.312.

[2] Cosma, Octavian Lazăr, „Codex moldovenesc din 1824“, în: *Muzica* 22/nr. 5 (234), Editura Muzicală, Bucureşti, 1972, pp. 12-15.

https://biblioteca-digitala.ro

Ambele categorii se circumscriu genului sentimental, naiv până la romanţios, simplificate ca scriitură pentru a răspunde nivelului pianistic (diletantic) al elevelor, dar si pentru a rima cu orizontul asteptarilor acestora, în ton romanţat, liric, caracteristic sferei private feminine din prima jumătate a secolului al XIX-lea.

Nu ştim cine a cules şi a aranjat melodiile « etnice », nici cine a făcut reducţiile pieselor/dansurilor europene (apar din loc în loc nume de compozitori, dar marea majoritate sunt notate fără autor). Piesele circulau şi se transmiteau prin caiete scrise fie de profesori, fie de elevi(e). Desigur, copistul şi autorul ar fi putut fi una şi aceeaşi persoană, dar în lipsa unor date care să le indice apartenenţa, aceasta rămâne incertă.

Conţinutul lor propriu-zis muzical prezintă un nivel rudimentar de elaborare. Piesele notate sunt accesibile atât tehnic, cât şi ca « înţeles ». Nivelul pianistic al elevelor (se ştie că pianul era un instrument caracteristic în special educaţiei fetelor) nu era foarte ridicat.

Unele dintre melodiile « etnice » se regăsesc şi în alte caiete ; o parte apar, cu modificări, în diverse colecţii şi compoziţii (circulaţia melodiilor româneşti din Ms. R. 2663 şi din alte caiete a fost analizată de Gheorghe Ciobanu[1]). Independent de provenienţa şi de circulaţia melodiilor, albumele cuprind piese pe care suntem îndreptăţiti să le considerăm “la modă” în perioada în care au fost notate. Din punct de vedere sociologic, faptul că « plăceau », fiind transcrise în caiete de piese favorite, le conferă calitatea de probe (mostre) de gust, fiind adecvate unei analize a preferinţelor muzicale în timpul şi spaţiul de care ne ocupăm.

Caietul Moldovenesc: Ms.R 2663

Ms.R 2663 poartă o dedicaţie din anul 1824 pe interiorul copertei: “Don d’amitié par Mademoiselle Euphrosine Ghyka à

[1] Ciobanu, Gheorghe, *Izvoare ale muzicii româneşti*, vol. 2: *Muzică instrumentală, vocală şi psaltică din secolele XVI-XIX*, Editura muzicală, Bucureşti, 1978, pp. 103-113.

https://biblioteca-digitala.ro

Me Elisabetta Franchini, donné à Odessa le 1-e aoûtt 1824" (sic).

Pe coperta exterioară a fost notat (poate de un bibliotecar): « 119 mici manuscrise din 1824 ». Nu este însă exclus ca albumul să fi fost întocmit anterior acestui an, poate chiar în interval de câtiva ani, având în vedere numărul mare al pieselor, scrise de mai multe persoane (poate şi de posesoarea caietului sau de prieteni/prietene ai/ale acesteia).

Albumul cuprinde în jur de 160 de piese.

Pentru a permite o vedere de ansamblu şi pentru o ordonare a conţinutului, l-am clasificat în trei categorii, cu menţiunea că la o analiză aprofundată (pe care nu am întreprins-o aici) ar putea rezulta şi alte posibilităţi de clasare/caracterizare a materialului.

1. **Piesele « europene » din repertoriul saloanelor, respectiv dansuri (peste 60% din conţinutul caietului = 107 piese) şi piese non-dansante.**

Dansul care apare cel mai frecvent este **ecoseza**, în diferite variante ortografice : „Ecoss", „Ecosse", „Ecossais", „Eccossaisse", „Eccoss", "Eccossais", numărând în total 34 de piese, respectiv 20% din conţinutul albumului (estimările procentuale sunt aproximative ; pentru toate indicaţiile paginilor din Ms. R. 2663 am păstrat numerotarea din manuscrisul original).

Valsul („Walz", « Valz » sau „Walse"), este al doilea în ordinea frecvenţei dansurilor (20 de piese), în variante precum *vals cu trio* (p.15); *quadrill-walz* (p. 40) sau *Walz- Augustin* (p.43) pe melodia cunoscutului cântec popular vienez « O, du lieber Augustin ».

Alte dansuri europene apar cu frecvenţă mai scăzută, acestea fiind : 16 **marşuri**, 12 **mazurci,** (piese = 7,6%), 9 **cadriluri** (piese = 5,2%), 4 **ländler,** un **menuet** şi un „**Danse anglaise appellé la Synagogue** » [sic] (0,5%).

Aici se pot adăuga şi cele 7 **poloneze** (respectiv piese din fiecare = 2,3%), 2 **dansuri căzăceşti** (« **Kosak** »), şi un

https://biblioteca-digitala.ro

cracoviac, dacă le considerăm dansuri preluate din repertoriul internaţioanl al saloanelor. Cum nu putem exclude, măcar teoretic, o posibilă provenienţă sau înrudire a acestora cu dansurile etnice în circulaţie la acea vreme în Moldova datorită comunităţilor de polonezi şi ruşi, voi reveni la ele la paragraful « Piese multi-etnice ».

Un număr de **piese nedansante de mici dimensiuni cu text** (10) şi **fără text** (12)**,** pot fi circumscrise tot repertoriului « european », « internaţional » sau « occidental », cu toată aproximaţia unor asemenea categorisiri.

Se adaugă 12 piese de mici dimensiuni fără titluri (eventual cu indicaţii de tempo precum « Andante ») sau cu titluri în limbi străine, respectiv franceză şi germană. In linii mari, ele pot fi descrise ca aranjamente (reducţii) ale unor părţi de sonatine sau arii de operă. Câteva exemple: „Marche trio[m]phale de l'Opera des Vestales" (p. 2-3), « La Chasse" (p. 99), „Schlitasch v. Mozart", (p. 104), „Marsche Allexandre" (cu două trio-uri şi un „Posthorn solo", p. 107), „Abschiedslied" (p. 151), etc.

Cântecul „Mein lieber Augustin" apare din nou sub formă de temă cu patru variaţiuni.

12 *arii* şi *romanţe* sunt notate cu text (fără titluri):

„Andante" – cu text în franceză, p. 28

„Andantino" – cu text în franceză, p. 62

„Andante" – cu text în franceză, p. 73

„Arie Andante" – cu text în germană (scriere gotică cursivă), p. 81

„Air Andante" – cu text în franceză, p. 100-101

„Poco Allegretto" –cu text în franceză, p. 125.

„Andantino" – cu text în italiană, p. 127

„Moderato" – cu text în franceză, p. 128

„Le portrait" – *Andante sostenuto*, cu text în franceză, p. 144-145

Datorită numărului mare de piese « europene » şi a notării exclusive a textelor/titlurilor în franceză, germană şi italiană, caietul Euphrosinei Ghyka poate fi considerat o dovadă materială excepţională a pătrunderii repertoriului european în Moldova în jurul anului 1820.

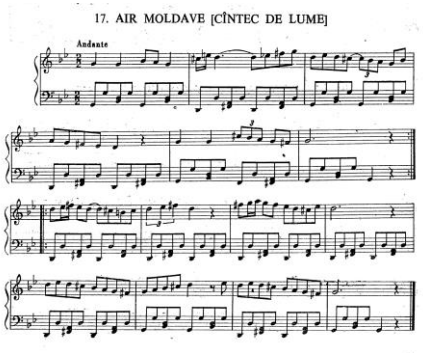
https://biblioteca-digitala.ro

2. Piesele autohtone

Să privim acum frecvenţa dansurilor, respectiv a pieselor care au în titlu cuvântul “moldav” sau prezintă vreun alt indiciu la regiunea Moldovei.

Sunt notate 20 de piese cu titluri care conţin cuvântul « Moldave » sau « Bogdanika » (de ex, la p. 56, p.52), de la “Bogdania” sau « Kara-Bogdan », numele dat de turci Moldovei[1]. Piesele moldoveneşti au fost publicate de Gheorghe Ciobanu[2], cel care a studiat şi circulaţia lor în colecţii[3].

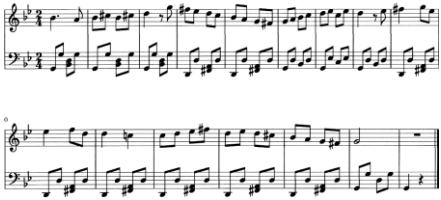
Exemplul 1 – « Air Moldave. And.te - este ilustrativ pentru amestecul de trăsături stilistice “europene - moldave - orientale” ce caracterizează acest segment de repertoriu. Asimetriile ritmice, triolele, structura modală a melodiei, ornamentele sunt încercări rudimentare de transcriere a caracteristicilor muzicii « orientale » transmise din tradiţia constantinopolitană la curţile boiereşti prin lăutari.

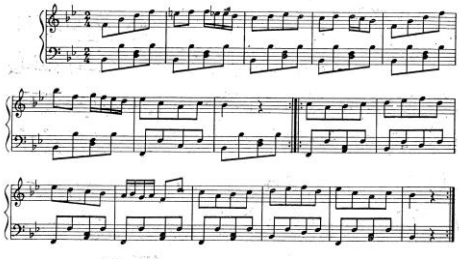
Ex.1. Air Moldave., Ms.R. 2663, p. 95, scan din Ciobanu, 2, p. 71.

Două piese fără titlu, au caracteristicile stilului « local ». Prima piesă prezintă o melodie cu inflexiuni cromatice, secunde mărite, fraze de lungimi neregulate, pe care aranjorul s-a străduit să le adapteze la metrul sistemului european (Ex. 2).

---

[1] Ciobanu Op. cit., p. 45.
[2] Idem, pp. 63-74.
[3] Ibidem, pp. 110 şi urm.

https://biblioteca-digitala.ro

Ex.2. [Fără titlu]. Ms.R. 2663, p.70, măs. 1-4.

A doua piesă (Ex. 3) prezintă o melodie moldovenească de joc. Cvadratura ritmică a dansului se pliază mai bine aici pe măsura 2/4.

Ex.3. [Fără titlu], Ms.R. 2663, p. 71, scan după G. Ciobanu, Izvoare 2, p. 71.

3. Piesele multi-etnice

Un număr de « arii » sau cântece (fără text) în scriitură uşoară pentru pian conţin elemente ce ar putea fi circumscrise eterogenităţii etnice specifice oraşului Iaşi, de exemplu:

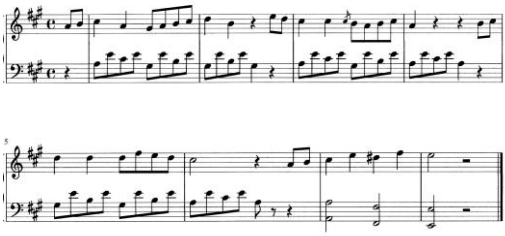
- « Danse anglaise appellé[e] la Synagogue » (p.1).
- „Chanson Russe“, p.80, „Arie Russe“, p.80, « Kosaque », p. 77, « Kosak », p.39. (numele derivă de la « cazac », soldaţi ruşi din teritoriile de margine polono-lituaniene şi indică deci o origine rusească)
- „Air Grec“, p. 91
- « Krakoviak », p.67, « Polloness », p.49, « Pollonesse », p. 50, « Pollo », p. 92, « Masurque », p. 151, « Mazur », p. 105, p. 55, « Quadrille Kracoviana », p. 44.

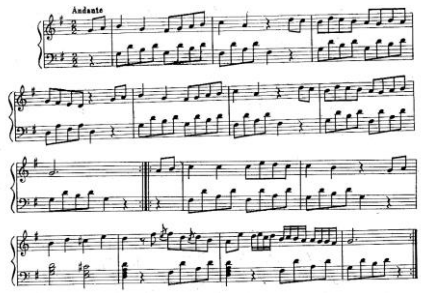
Iată cum spaţiul de apartenenţă sau de formare a muzicienilor profesionişti despre care am citit în *Condica*

https://biblioteca-digitala.ro

sudiţilor din 1824 creionează contextul în care se a luat naştere Ms.R. 2663.

Aflăm din Condica prezentată anterior despre muzicieni originari din transilvăneanul Braşov, geografic mai aproape de Iaşi, un oraş pe atunci habsburgic, unde muzica de factură occidentală avea déjà o îndelungă tradiţie. Sunt menţionaţi mai departe muzicieni evrei şi doi greci de profesie muzicieni, stabiliţi în Moldova, cu port european – iată încă o conexiune cu Ms.R.2663, unde aflăm cântecul « Air grec » în scriitură pianistică (p. 91, ex. 4).

Ex. 4. Air Grec, Ms.R. 2663, p.91

Linia melodică este foarte asemănătoare cu cea din piesa « Air Moldave Andante » (p. 98, ex. 5), pe care Gheorghe Ciobanu a identificat-o ca versiune a *cântecului de lume* “Ochilor, ajungu-atâta » din Ms. 629, f. 24r, Fond George Breazul, Biblioteca Uniunii Compozitorilor[1].

Ex. 5. Air Moldave, Ms.R. 2663, p.98, scan după G. Ciobanu, Izvoare 2, p.72.

[1] Gh. Ciobanu, Op. cit., p. 111.

https://biblioteca-digitala.ro

Revin la numărul relativ mare de dansuri poloneze (7 Poloneze, 12 Mazurci, un cracoviac şi un « Quadrille Kracoviana »); în caiet apar în versiuni simplificate, fără a fi indicat compozitorul.

Oare prezenţa pieselor « polone » se datorează contactelor mai frecvente ale nobilimii moldovene cu polonezii, menţionaţi (cu titlu de exemplu) printre « sudiţii » din *Condica* anului 1824 ? Aceeaşi întrebare se pune în cazul dansurilor ruseşti : sunt melodiile ruseşti şi dansurile poloneze aranjamente ale unor melodii notate direct de la muzicanţi locali (lăutari) sau sunt împrumuturi din alte caiete sau tipărituri ? Pentru a răspunde, ar fi necesar un studiu separat. Menţionez aici câteva date care nuanţează chestiunea, fără să o poată lămuri.

Teodor T. Burada a publicat în 1876 printre « dansurile aflate în uz la poporul român », culese « de la lăutarii cei bătrâni » melodii instrumentale de joc cu numele de « Ruseasca », « Serbeasca », « Armeneasca », « Huţăneasca » (de la « huţuli », populaţie slavă care vorbeşte un dialect ucrainean) şi « Căzăceasca »[1]. Deci aceste dansuri circulau în jurul anului 1870, iar dintr-o altă colecţie aflăm că « Leşeasca » şi « Ruseasca » mai circulau încă în anii 1930 în Munţii Neamţului[2]. Ele se transmiteau în general prin lăutari, dintre care unii erau chemaţi la curţile boiereşti, unde muzicieni profesionişti le transcriau melodiile şi le prelucrau în aranjamente (şi celebrităţi *on tour* ca Bernard Romberg, Franz Liszt, Johann Straußfiul au compus muzică pe melodii româneşti).

Tot Burada face însă deosebirea dintre dansurile « din popor » şi cele care se auzeau « prin saloanele boierilor noştri », « acelea ce le aveau [boierii] în timpurile vechi », şi ne

[1] Burada, Teodor T., "Despre întrebuinţarea musicei in unele obiceiuri vechi ale poporului român", în *Almanah musical,* nr. 2, Iaşi, 1876, p. 51-79, republicat în *Teodor T. Burada. Opere,* ediţie îngrijită de Viorel Cosma*,* vol. 1, partea 1, Editura muzicală, Bucureşti, 1976, p. 97.

[2] Galinescu, Gavriil**,** « Muzica în Moldova » [1939], în *Muzica românească de azi*, Bucureşti, 1941, pp. 687, 689

https://biblioteca-digitala.ro

transmite informaţia semnificativă în context că « cel mai vechi era *Poloneza*, cu care începeau balurile, şi care a rămas *încă şi până astăzi numai la balurile curţii* (subl. n.)». Mai departe Burada menţionează Valsul, Cadrilul, Polca, Polca-Mazurca, Mazurca ş.a ca dansuri boiereşti, « jocuri străine introduse prin saloanele boierilor noştri […] de pe la începutul secolului »[1].

Având în vedere că occidentalizarea muzicii se făcuse mai devreme la curţile poloneze şi ruseşti decât în Moldova, este probabil ca melodiile originale (dacă proveneau într-adevăr din dansuri populare), să fi fost notate altundeva şi aranjate de un compozitor al cărui nume nu este făcut cunoscut în caiet.

De altfel polonezele, ca şi valsurile, ecosezele etc, intraseră în repertoriul saloanelor ca dansuri de societate în forme artistice, unele mult mai elaborate decât reducţiile din manuscris ; cele pentru uzul « casnic » al diletanţilor erau transmise în medii aristocratice prin profesori de dans sau de instrument, maeştrii de dans făcând uneori şi aranjamentele, destul de schematice, pentru pian[2]. Este posibil, deci, ca mazurcile şi polonezele din Ms. R. 2663 să se numere printre piesele « consacrate », de circulaţie internaţională, care-şi câştigaseră popularitate în mediul cosmopolit al saloanelor şi cuceriseră sălile de bal după *Congresul de la Viena* (1814-1815). In acest caz, ele nu sunt notaţii de melodii locale, rezultate din diversitatea etnică a Moldovei, ci un efect al transferului cultural prin sociabilităţile private din preajma anului 1820, un mediu propice transmiterii produselor « la modă », inclusiv muzicale.

Pe de altă parte, prezenţa lor în număr mare se poate explica prin apropierea geografică a Moldovei de zonele rusă şi polonă, precum şi prin contactele prilejuite de perioadele de ocupaţie rusă a Principatelor (cea mai recentă între 1806-1812). Două marşuri poartă numele ţarului Alexandru I

[1] Burada, Op. cit., p. 97

[2] Litschauer, Walburga şi Deutsch, Helmut, „Ecossaise“ în: Ludwig Finscher (coord.), *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, vol. 2, Bärenreiter şi Metzler, Kassel, Basel, etc 2003 [1995], coloana 1638-1639.

https://biblioteca-digitala.ro

(« Marsche Allexandre », p. 107) şi al prinţului de Ligne (« Marsche du Prinz Deligne », p. 57), acesta din urmă aflat în 1788, în vremea războiului ruso-turc (1787-1792) în capitala Moldovei[1].

Caietul Valah: Ms.R. 2575

Conţine 32 de file, dintre care primele trei sferturi sunt scrise de o singură persoană, cu aceleaşi cerneală şi peniţă (p. 1v - 25r). Această secţiune conţine melodii balcanice, « orientale », valahe şi « europene » (dansuri) aranjate pentru pian. O vom numi **« Secţiunea A»**.

Ultimele opt file (25v-32r) sunt scrise de Johann Andreas Wachmann, cu excepţia înscrisurilor barate de la p.25v (cântec cu text fragmentar în franceză), 26r şi 26v. Este limpede că Wachmann a folosit foile rămase goale pentru notiţe şi înscrisuri muzicale (schiţe, transcrieri, ciorne) în creion şi în cerneală. Voi numi acest fascicol **« Secţiunea B »**. Scrisul muzicianului poate fi identificat prin compararea cu alte manuscrise ale acestuia păstrate în *Cabinetul de muzică* al B.A.R. In registrul inventar al B.A.R. albumul este atribuit (incert) lui Johann Andreas Wachmann, dar scrisul acestuia poate fi identificat cu certitudine doar în « Secţiunea B ». Astfel, « secţiunea A » ridică o serie de semne de întrebare, pe care le voi trata mai jos.

Chestiunea autorului. Dacă nu Wachmann a scris piesele din prima parte a albumului, el a intrat în posesia caietului mai târziu, folosindu-l atunci când căuta melodii cu caracter « valah » pentru compoziţiile sale.

Este posibil ca « Secţiunea A » să fi fost întocmită de un alt muzician provenit din spaţiul de limbă germană, ceea ce s-ar deduce din transcrierea unor consoane, precum : « s » pentru « z », « w » pentru « v » (în « Frunsa werde merisor », p. 7 v.) sau « sch » pentru « ş », « tz » pentru « ţ » (în « Entre Olt schintrea Oltetz », pag. 7 verso), etc.

[1] Djuvara, Op. cit., p. 105.

https://biblioteca-digitala.ro

In unele titluri, ortografia consoanelor este inspirată de scrierea germană şi franceză: « ş » = ch sau sch ; ţ =tz, « c » final = qwe, v = w, c = k, ş.a.. Un exemplu: « *Omoareme puikulitze, daka nuem dedesch gurize* » = « *Omoară-mă, puiculiţă, dacă nu-mi dădeşi guriţă* » (p. 9r).

Copistul a folosit litera « w » în locul literei « u » pentru francezul « que » [=qwe] ; de exemplu, transcrie cuvântul românesc « valah » ca « walaqwe », derivat din francezul « valaque ».

Pentru valsuri foloseşte o ortografie mixtă, germano-franceză : « Valtz », sau « Valtzer » ceva între francezul « valse » şi germanul « waltzer ».

Chestiunea titlului. Pe coperta uşor deteriorată de carton albastru-gri marmorat citim într-un chenar alb : « Des Chansons Vallaques Sur le Piano-Forte », iar pe fila 1r: « Chansons et Danses Grecques. Des Postreffes et Chanson Turqwe. Airs et Danses Wallaqwes Composées [*pour*] le Piano-Forte »[1]**.** Titlurile trebuie văzute în legătură cu « Secţiunea A », cea frumos caligrafiată a caietului, dar ambele ignoră o parte din conţinut ; de pe coperta exterioară aflăm doar despre « cântecele valahe », iar enunţul de pe prima pagină, deşi atent la conţinutul « balcanic-oriental », îl ignoră pe cel « european » (aproximativ o treime din totalul pieselor).

Cu toată probabilitatea, titlul pe p. 1r a fost scris de copistul/autorul « Secţiunii A » (a se vedea asemănarea scrisului de mână şi transcrierea lui « c » final = « qwe »).

Chestiunea datării. Se ridică două întrebări: 1) Când a fost scrisă « Secţiunea A », şi 2) Ce interval de timp desparte « Secţiunea A » de « Secţiunea B » ?

S-ar putea emite ipoteza că « Secţiunea A" datează din aceeaşi perioadă cu Ms.R.2663, adică din deceniul al treilea, aducând în discuţie următoarele observaţii:

[1] Pentru toate titlurile am păstrat ortografia orginalelor, care poate fi eronată, respectiv diferită de scrierea actuală.

https://biblioteca-digitala.ro

1. **Aspectul. Hârtia şi caligrafia îngrijită, scrisul cu peniţa groasă şi cerneală neagră a « Secţiunii A »** se aseamănă cu hârtia şi stilul notării majorităţii pieselor din caietul 2663, deşi este limpede că cele două au fost scrise de muzicieni diferiţi, unul activ la Bucureşti, iar celălalt la Iaşi.

2. **Stilul aranjamentelor** melodiilor non-europene. Mă refer la formulele stereotipice de acompaniament şi la modalitatea de transcriere/ adaptare a liniei melodice netemperate, a ornamentelor, a ritmurilor neregulate etc., la scriitura pentru piano-forte.

3. **Includerea melodiilor "balcanic-orientale"**. Ambele caiete conţin transcrieri de piese multi-etnice, care ilustrează *gustul flexibil* al elitelor şi acceptanţa boierilor atât faţă de tipurile de muzică « balcanic-orientale » cât şi europene, care sunt caracteristice îndeosebi începutului sec. 19. Ar putea fi acesta un argument în favoarea datării « Secţiunii A »/2575 în acelaşi deceniu cu caietul Ms.R. 2663, adică al doilea ?

In lipsa unor date mai convingătoare, chestiunea datării « Secţiunii A » rămâne deschisă.

In ceea ce priveşte ultimele 8 pagini din caiet, respectiv « Secţiunea B », ele au fost scrise cel mai probabil în deceniul al cincelea ; paginile conţin aproape exclusiv transcrieri de melodii « valahe », dintre care unele se regăsesc fie în culegeriile de melodii româneşti publicate de Wachmann la Viena începând cu anul 1846 (detalii la subcapitolul « Secţiunea B »), fie în vodevilurile acestuia cu caracter « naţional », o tendinţă caracteristică anilor 1840.

Utilitatea: pedagogică sau de transcriere în vederea publicării?

Am motive să cred că Ms.R.2663 şi « Secţiunea A »/2575 au fost întocmite de profesori de pian pentru eleve din nobilimea locală ; profesorii au copiat, poate au şi transcris

https://biblioteca-digitala.ro

după auz de la localnici unele piese în circulaţie. Este posibil ca profesorii să fi interpretat ei înşişi din caiete la întruniri muzicale, iar publicul să fi dansat, aşa cum aflăm din relatările contemporanilor.

> « De la 1780 la 1830, în vremuri de ocupaţie militară sau de acalmie, balurile devin un mijloc eficient de socializare pentru aristocraţia românească. Că sunt ţinute de către ofiţerii ruşi sau austrieci, de către consulii francezi sau englezi, de către domn sau un mare boier, întreaga elită a Bucureştiului se adună să danseze, să asculte muzică […] »[1].

Digitaţii apar în Ms. R. 2663, ceea ce confirmă utilizarea caietului în predare ; în Ms.R. 2575 nu apar digitaţii. Dar indică aceasta o intenţie de publicare a transcrierilor ? Aşa procedase Franz (François) Rouschitzky [Ruszitzki], autorul colecţiei pentru pian « Musique orientale. 42 Chansons et Danses Moldaves, Valaques, Grecs et Turcs », Iaşi, Lithographie de l'Abeille, 1834. Totuşi, nu acesta pare să fi fost rostul caietului nostru.

Se pune întrebarea dacă o publicaţie sub această formă ar fi prezentat interes. Dacă transcrierile de piese multi-etnice orăşeneşti ar fi putut avea atractivitatea exoticului, a raritătţii şi a noutăţii, dansurile europene, aşa cum apar în caiet, n-ar fi atras probabil vreun editor, cu toate că piesele uşoare pentru uzul diletanţilor erau produsul de succes al librarilor muzicali în jurul anului 1830[2]. Am în vedere şi unele imperfecţiuni de armonizare, precum şi greşeli de scriere, ca argumente împotriva unei compilări în vederea publicării, ci mai degrabă pentru întrebuinţarea sa în predare. Ceea ce nu exclude faptul, probat de altfel, că unele melodii din Ms.R. 2575 au circulat în variante sub semnătura mai multor muzicieni.

---

[1] Vintilă-Ghiţulescu, Constanţa, *Focul amorului. Despre dragoste şi sexualitate în societatea românească, 1750-1830*, Humanitas, Bucureşti, p. 175.

[2] Jungmann, Op. cit., p. 24.

https://biblioteca-digitala.ro

De exemplu « Wallaqwe all Fillipesku » (ex. 6), se regăseşte în:

- caietul de melodii româneşti pentru pian *L'Echo de la Valachie. Chansons populaires roumains* [etc], H.F. Müller's Witwe, Wien, (fără an), publicate de Wachmann probabil în 1849[1], cu menţiunea : « Melodie nationale composé[e] par le feu Boyard Nicolas Filipesco » (ex. 7) ;
- albumul lui Guillaume Poor, *Chants nationaux de tous les peuples étrangèrs pour le Piano* Op. 18, No 1, p.2[2] ;
- manuscrisul cu cota Ms. 492, 18v din *Fondul George Breazul*, Biblioteca Uniunii Compozitorilor, Bucureşti[3].

O « Horă » notată la pag. 16r cu dedicaţia: « Mademojselle Szafftichi de Bibesku » arată punctual cui se adresau piesele : desigur, în primul rând fetelor din familii înalte bucureştene, care învăţau pianul şi puteau astfel interpreta repertoriul preferat la petreceri şi soirée-uri.

Wachmann a avut mulţi elevi/eleve din elita Bucureştiului, după cum arată notiţele sale contabile din anul 1848 (Ms.R. 5419, I, B.A.R.). A fost profesorul de pian al copiilor domnitorului Gheorghe Bibescu. Elizei Bibescu i-a dedicat piesa « Les désires des belles » (Ms.R. 2233, B.A.R), datată circa 1844-1848[4], şi caietul IV "Les bords du Danube. Chansons et Danses Roumaines » apărut la Viena (Wessely & Büsing, ca. 1858), după ce Eliza Bibescu se căsătorise (dedicaţia este către « Madame Elise de Philipesco née Princesse Bibesco »). Să-i fi parvenit albumul prin intermediul

---

[1] Aigner, Thomas**,** *Einige Bemerkungen zu den ‚walachischen' Kompositionen von Johann Strauss (Sohn)*, in: *Die Fledermaus*. Mitteilungen des Wiener Instituts für Strauss-Forschung, 18-19, Hans Schneider Verlag, Tutzing, 2003, p. 33.

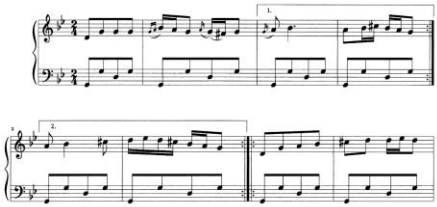
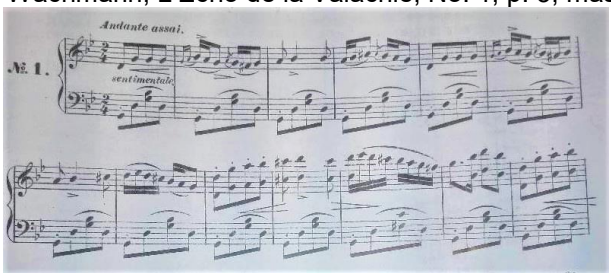
[2] Ciobanu, Gheorghe, *Izvoare ale muzicii româneşti, vol. 1. Culegeri de folclor şi cântece de lume,* Bucureşti, Editura muzicală, 1975, p. 93.

[3] Ciobanu, Idem.

[4] Constantinescu, *Wachmann*, Editura muzicală, Bucureşti, 1975, p. 90.

https://biblioteca-digitala.ro

familiei Bibescu ? Să fi aparţinut unei rude a elevelor muzicianului, care l-au dăruit profesorului lor ?

Ex. 6. Wallaqwe all Fillipesku, Ms. R. 2575, p. 10v, măs. 1-4.

Ex. 7. Wachmann, L'Echo de la Valachie, No. 1, p. 3, măs. 1-4.

Conţinutul caietului Ms.R. 2575
« Secţiunea A »

1. *Piesele cu indicaţia « walaqwe » au ponderea cea mai mare*[1].

Sunt melodii de dans (« hore ») sau transcrieri de cântece. Melodiile cântecelor au fost notate fără versuri. Titluri precum « Air walaqwe », « Chanson Wallaqwe » sau « Walaqwe all Wledean », « Walaqwe all Fillipesku » indică originea melodiilor.

Găsim referiri la boieri români în titlurile unor piese cu colorit modal oriental-lăutăresc de stil vechi ca « Wallaqwe all

[1] 45 piese, cf. Cosma, Octavian Lazăr, « Codex moldovenesc din 1824 », art. în: *Muzica* 22/nr. 5 (234), Editura Muzicală, Bucureşti, 1972, p. 12.

https://biblioteca-digitala.ro

Wledean » şi deja menţionatul « Wallaqwe all Fillipesku » (p. 10v). Boierii sunt probabil autorii cântecelor.

2. *Locul doi în ordinea frecvenţei îl ocupă ecosezele, urmate de valsuri şi alte dansuri de societate europene.*

Acestea ocupă aproximativ o treime din conţinutul albumului. Pe lângă amintitele ecoseze (« Ecossaise », « Ecosse ») şi valsuri (« Valtzer », « Valtz ka Trumbitza de Poste », p. 22v), întâlnim o « anglaise » (« Anglousse ». p. 19r), o « kallamayka » (p.20r), două marşuri (p. 23r şi 23v, ambele însoţite de « trio »), o « krakovianka », o poloneză (« Pollonaisse », p.23v), un cadril (« Quadrille », p. 22r) etc.

3. *Pe al treilea loc în ordinea frecvenţei sunt piesele de provenienţă balcanic-orientală.*

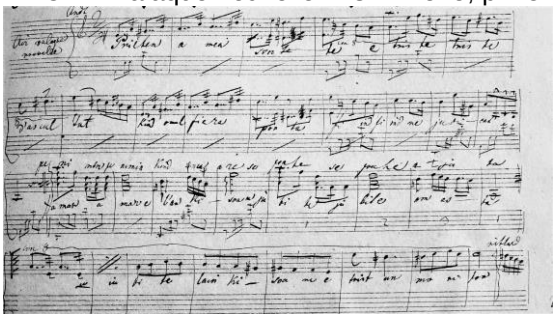
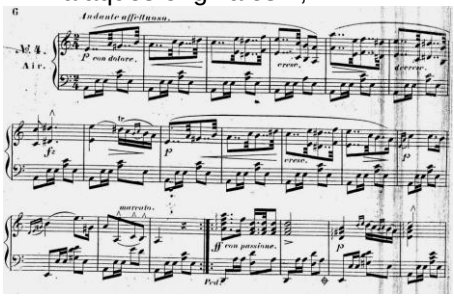
- cinci piese greceşti (« Air Andate Sanson Grece », p.1v ; « Otalepo ros neotis. Sanson Grece », p. 2r ; « Andante Chanson Grecque », p.2v ; « Air que Greki », p.2v ; şi « Danse Grecque », p. 3r) ;
- un cântec albanez (« Kintika Arnautcek » [Cântec arnăuţesc], p. 3r) ;
- un dans intitulat « Szirbechte » [Sârbeşte], posibil de origine sârbă (p. 18v) ;
- un pestref turc (« Postreffe turqwe », p. 3v-6r).

« Secţiunea B »

Dacă « Secţiunea A » ilustrează într-o anumită măsură interesul elitelor pentru repertoriul multi-etnic, « Secţiunea B », respectiv notiţele şi adaosurile lui Wachmann denotă canalizarea atenţiei spre piese cu specific exclusiv « valah », o evoluţie sincronă cu angajarea boierimii pentru cauza naţională. La pagina 25v Johann Andreas Wachmann notează o « Air valaque nouvelle » (ex. 8) cu text în limba română, pe care a publicat-o mai târziu în versiune instrumentală în « Bouquet de

https://biblioteca-digitala.ro

mélodies valaques originales », Vienne, H. F. Müller (fără an) sub titlul de « Air », a se vedea ex. 9[1].

Ex. 8. Air valaque nouvelle. Ms.R. 2575, p. 25v

Ex. 9. Johann Andreas Wachmann, Air, « Bouquet de mélodies valaques originales », Nr. 4

Transcrierea « Gian » la p. 29v este o variantă a baladei lăutăreşti a Jianului, haiduc sau voinic de legendă cu puteri supranaturale, melodie publicată de Wachmann în deja menţionatul « Bouquet de Mélodies Valaques » ca piesa nr. 12 cu subtitlul « Chanson populaire du brigand Gian ». Melodia reapare în « Annika Quadrille » Op. 53 de Johann Strauss-fiul, interpretat de orchestra lui Strauß la Bucureşti la 4. Martie 1848[2].

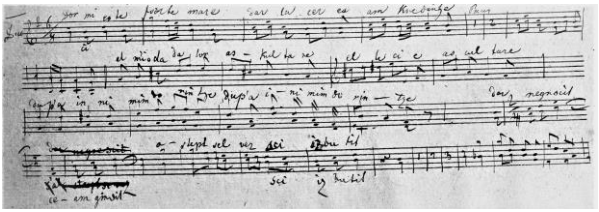
Este limpede că Wachmann, după ce caietul a intrat în posesia lui, a folosit foile rămase albe pentru transcrieri, ciorne şi schiţe preparatorii ale unor compoziţii pe care le preconiza.

[1] Ciobanu. Op. Cit., p. 92.
[2] Aigner, Op. cit., p. 35.

https://biblioteca-digitala.ro

Există indicii că unele melodii « valahe » au servit muzicianului ca schiţe pentru compoziţii scenice, în stânga portativului fiind notată forma muzical-teatrală, anume cor (« coro », p. 29r) şi duet (« duo », p. 29r, p.30v, 30r). În ex. 10 se vede schiţa duetului de la p. 29r.

Ex. 10. Schiţa unui duet scenic, Ms.R.2575, p. 29r.



Chestiunea corecturilor în creion. In « Secţiunea A » apar unele corecturi în creion pe scrisul în cerneală, mai vechi. Cine le-a făcut ? Poate Wachmann. Corecturile apar la melodiile « valahe ». Iată câteva exemple:

- la acompaniamentul cântecului « Otchilor respunde[ţi] » (p. 9v)
- la « Zaba ketzi tai mencat » (p. 8v.), în stânga căreia apare notiţa în creion « gut » (germ. : « bine », « corect »).
- la cântecul « Bogati Drakulj » (p. 10r)
- la « Chanson Wallaqwe » (p. 11v),.
- la « Hora » (p. 13r),
- la « Hora » (18v) la ambele chei ; mai este adăugată în cerneală indicaţia « Moldave » (posibil de altă mână).

Interesul corectorului pentru « muzica naţională ». Faptul că doar la transcrierile de melodii locale apar corecturi în creion arată încotro se îndrepta interesul corectorului. Atenţia acordată pieselor româneşti denotă preocuparea pentru « muzica naţională », care se conturează ideologic în deceniul al cincelea, perioadă în care Wachmann pregăteşte cunoscutele sale colecţii de cântece populare româneşti publicate la Viena.

Wachmann a scris în anii 1840 « muzică naţională » pentru teatru, notorie fiind opera « Mihai Bravul la Călugăreni », pe libret de Eliade Rădulescu, prezentată în anul revoluţionar

https://biblioteca-digitala.ro

1848[1], dar şi pentru familiile boiereşti unde lucra în calitate de profesor de muzică.

Concluzii

În termenii unei analize a « gustului » muzical, melanjul « oriental-occidental » din caietele analizate demonstrează permisivitatea faţă de diverse tipuri de muzică, ilustrând astfel *gustul flexibil al elitelor* fanariote şi moldo-valahe din primele decenii ale secolului al 19-lea. In muzica de casă a boierilor se discern influenţe transmise din tradiţiile constantinopolitane şi post-bizantine, precum şi o relativă apropiere faţă de muzica lăutarilor, printre care se aflau etnici ţigani, înzestraţi pentru muzică, dar făcând parte din pătura socială cea mai modestă. Intrucât atât muzicienii, cât şi publicul erau eterogeni etnic, rezultanta se asemăna întrucâtva cu ceea ce Rudolf Brandl a numit «o muzică urbană supra-regională » în oraşe din Imperiul otoman[2]. Ca o consecinţă a particularităților structurale ale societăţii, precum şi a perpetuării, într-o anumită măsură, a modului de viaţă tradiţional, între practicienii şi ascultătorii muzicii se instala un raport de *inter-etnicitate*.

Piese multietnice se află printre cele favorite alături de ecoseze şi valsuri, ceea ce arată receptivitatea elitelor moldo-valahe faţă de ambele tipuri de muzică. Caietele ilustrează astfel preferinţe din afara « canonului de gust » al ascultătorului occidental, la acea vreme puţin informat despre muzicile etnice sudest-europene sau levantine[3].

---

[1] Constantinescu, Op. cit., p. 91.

[2] Brandl, Rudolf M., *Türkische, armenische, griechische und aromunische Hochzeiten in Reiseberichten des XVIII. und XIX. Jahrhunderts*, in: Maciej Jablonski et al. (coord.), *Contexts of Musicology*. *Festschrift für Prof. Dr. Jan Steszewski*, vol. 1, Ars Nova, Poznan, 1997, p. 115.

[3] Despre percepţia « Orientului » în opera sec. al XVIII-lea ca « turkish style » iar mai târziu la Haydn şi Liszt ca « style hongrois » sau « gypsy style », a se vedea Scott, Derek B., “Orientalism and Musical Style” in: *The Musical Quarterly*, Vol. 82, No. 2, Oxford University Press, Oxford, 1998, 309-335.

https://biblioteca-digitala.ro

În fine, acceptanţa muzicilor etnice deopotrivă cu cele europene arată că în codul estetic al boierilor era loc pentru amândouă, întrucât « gustul muzical » nu era (încă) un indicator al statutului social, cum va fi fost pentru burghezia europeană, când în termeni herderieni consumul muzicii clasice era un reper al educatiei si avuţiei, respectiv al apartenenţei la « Bildungs- und Besitzbürgertum ».

Se constată însă o evidentă deschidere spre muzica (şi cultura) Occidentului.

> « La începutul secolului al 19-lea, boierimea era, cu adevărat, o clasă nouă care îşi modificase structura şi mentalitatea în acord cu mutaţiile din interiorul societăţii româneşti. […]
>
> În momentul în care vechiul regim s-a prăbuşit [în 1821, n.n.] şi se punea problema organizării statului românesc pe baze noi, boierimea […] era o boierime nouă, trecută prin prefacerile adânci ale veacului fanariot, care se adaptase la noile cerinţe, orientate spre viaţa modernă. Fireşte că ea nu prezenta nici puritate etnică şi nici unitate ideologică. Dar în totalitatea ei, ea dădea expresie unor realităţi ce caracterizau societatea românească a vremii”[1].

În mod fericit, pluralismul etnic şi imigraţia intensă din secolul al 19-lea nu au condus spre o segmentare a societăţilor de la Bucureşti şi Iaşi în grupuri, fiecare cu « muzica sa », ci la modelarea unei culturi muzicale de sinteză, alimentată din multiple resurse, un summum al contribuţiilor diverse acumulate în timp, fructificate mai târziu în creaţia cultă. Dar să vedem cum s-a ajuns aici :

Nu mai târziu de perioada anilor 1840, românii optează pentru normele estetice şi cultura muzicală a Occidentului. Din analiza Secţiunii B/Ms.R. 2575 şi a caietelor Ms.R. 6982 (Mathilde Ignat), Ms.R. 2727 (Paulina Orasanu/I) şi Ms.R. 2578

[1] Platon, Gheorghe şi Platon, Alexandru-Florin**,** *Boierimea din Moldova în secolul al XIX-lea. Context European, evoluţie social şi politică (Date statistice şi observaţii istorice),* Editura Academiei Române, Bucureşti, 1995, pp. 89, 90.

https://biblioteca-digitala.ro

(Paulina Orăşanu/II)[1], reiese că piese « balcanic-orientale » dispar din albumele de preferinţe muzicale din deceniul al patrulea/al cincelea. În schimb, aflăm ce devenise « modern » spre mijlocul veacului : dansuri europene şi, din loc în loc, piese « naţionale » cu titluri precum « Marsch National » (Ms.R.2727, Paulina Orăşanu/I, p.1r) sau « Quadrill-National» (Ms.R.6982, caietul Matildei Ignat, p. 9r-12r).

Se poate urmări astfel după 1840 o metamorfozare mai categorică a preferinţelor, respectiv orientarea neechivocă a amatorilor de muzică spre modelul occidental. La nivel instituţional apar noi structuri, ceea ce face ca interesul pentru « muzica clasică » să se răspândească de la vârful ierarhiei sociale în straturi mai largi ale oraşelor şi să cuprindă, programatic, întreaga pătură mijlocie. Ascultarea şi practicarea « muzicii clasice » devin în a doua jumătate a secolului o obişnuinţă nu doar a elitelor, ci şi a clasei mijlocii, precum şi indicatoare ale modernităţii.

Este un fapt acceptat că dinamismul comunităţilor etnice contribuise într-o bună măsură la modernizarea societăţii româneşti.

> « Importul de modernitate ca model instituţional, social, cultural, nu s-a petrecut numai prin preluare şi imitare de către aristocraţia moldo-valahă şi ulterior românească, ci mai degrabă prin permanentizarea unei coexistenţe plurietnice şi a multiculturalităţii în societatea bucureşteană. Fără această coexistenţă, Bucureştii nu ar fi avut trăsăturile unui oraş cosmopolit, european […] »[2].

Triumful burgheziei a însemnat sfârşitul lumi vechi, al clasei boiereşti, care se auto-desfiinţează în adunarea ad-hoc din 1857. In oraşele cu o amprentă levantină moştenită din

[1] Am analizat aceste albume în studiul *Kulturtransfer in moldo-walachischen Salons: eine Untersuchung handschriftlicher Musikalben aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, a se vedea nota de subsol nr. 16.

[2] Majuru, *Modernitate versus multiculturalitate*, p. 10.

https://biblioteca-digitala.ro

trecut, dar ferm orientate spre Apus, aristocraţia îşi va dovedi încă o dată adaptabilitatea şi va continua, cu eleganţă şi savoare, să găzduiască sociabilităţi cu muzică. « Noul gust » devenise « bunul gust » al culturii înalte din ultimul pătrar al veacului.

SUMMARY

Haiganuş Preda-Schimek

The changing taste of the Romanian elites as mirrored in handwritten piano cahiers from the first half of the nineteenth century

By examining piano cahiers Ms.R. 2663 and Ms.R. 2575 from 1820 to 40, preserved in the Romanian Academy's Music Collection, I set out to illustrate the musical tastes of the Romanian elite during the period and how they shifted. I have examined samples from the favourite repertoire of dilettantes from Bucharest and Jassy, tracing aesthetic choices as they related to the particularities of urban society: ethnic pluralism, immigration, and westernisation. In terms of an analysis of "musical taste," the mixture of eastern and western in the cahiers demonstrates an openness to various types of music, thereby illustrating the *flexible taste* of the Phanariot and Moldo-Wallachian élites in the first decades of the nineteenth century. In the house music of the boyars can be discerned influences passed down from Constantinopolitan and Byzantine traditions, as well as a relative closeness to the music of the *lăutari*, Multi-ethnic pieces can be found among favourites alongside *ecossaises* and *waltzes*, which shows the receptivity of the Moldo-Wallachian élites to both types of music. An obvious openness to the music (and culture) of the West can be seen, however.

https://biblioteca-digitala.ro

Gest de îmbătrânire

Nicolae Brânduș

Într-una din paginile sale de proză, Ion Barbu lansează o sintagmă care se cere studiată: *gest de îmbătrânire.* Autorul stabilește o dihotomie existențială între gest, ca act de comunicare în general (și nu numai artistică) și un gest *de îmbătrânire*, dotat cu o anumită încărcătură interioară care deschide și totodată închide o zonă specială a comunicării asupra căreia ne propunem a reflecta.

În ambientul nostru, cu sau fără intenționalitate trec și se petrec evenimente pe care le conștientizăm sau nu, de la caz la caz. Majoritatea se pierd în zgomotul de fond ce ne înconjoară de la un capăt la altul al vieții. Depinde de gradul de luciditate cu care percepem lumea din jur. Și problema se amplifică exponențial pe parcurs. În derularea unui fenomen, decisivă este interioritatea globală a subiecților implicați în actul producerii și al receptării acestuia. Drept care o explicație exhaustivă a acestui fenomen complex, al percepției, pe de o parte, și al compoziției funcționale a acestuia pe de altă parte, este irealizabilă. Investigația este de tip euristic și nu putem decât să ne ratașăm ideologiei lupasciene privind aspectul ontologic al Realității care este de tip artizanal-creativ și *se face,* nu se descoperă, fiind de domeniul poetic, al inspirației și al iluminării.

Transdisciplinaritatea ne poate oferi o metodă coerentă de abordare a gestualității. Ce deosebește un gest oarecare de un *gest de îmbătrânire*, conform expresiei barbiene? Aici vom putea intra, folosind unele categorii derivate din limbajul muzical, și în probleme de structură și de lectură. În mod deliberat nu ne vom extinde însă în a dezvolta chestiuni specifice de semiologie deoarece altcumva ne interesează *gestul de îmbătrânire* în procesul comunicării. Avem de a face cu o situație specială de cuprindere și de trăire a unui anume

https://biblioteca-digitala.ro

mesaj primit într-un anume fel într-un context extrem de particular, generând spontan o mutație în spirit fundamentală și globală. Un pas câștigat în eternitate, dacă ar fi să folosim și altfel de metafore… Dacă ne vom propune o intervenție a Sacrului în acest proces, am avea o libertate infinită (după Umberto Eco) de configurare a imaginarului, în această ordine de idei. Dar după Basarab Nicolescu nu tocmai, deoarece este vorba despre o anume metodologie structurată conform unui set bine definit de principii epistemologice, o logică riguros întocmită a unei abordări transdisciplinare. Este problema nivelului de Rațiune aplicabil în fiecare dintre nivelurile de Realitate, componente ale Obiectul transdisciplinar, devenite sisteme de legi organice.

Evident, gestul de îmbătrânire în accepția barbiană se leagă de o anumită zonă a edificării, fiind vorba despre o trăire de obicei spontană, globală și ireductibilă. Putem să accedem la un mecanism sau la o descriere funcțională a acestui proces? E greu de spus, deoarece *îmbătrânirea*, în aceasta Ordine, pare a reitera majoritatea aspectelor comportamentale legate de afectivitate, pe care le descoperim în filosofia lupasciană și pe care le-am mai studiat cu alte prilejuri. Caracteristica afectivității este în primul rând imprevizibilitatea apariției ei și însăși simpla sa apariție sau nu în procesul comunicării. Este vorba despre un *anume* gest în cazul nostru, detașat din tot ceea ce ne oferă ambientul. Între apariția afectivității într-un proces performativ și un *gest de îmbătrânire* în sensul barbian este o deosebire de fond. Am avea de a face, în cel din urmă caz, cu o edificare existențială în directă și nemijlocită comuniune cu Nemăsurabilul, Absolutul, VIDUL, etc. Un gest de îmbătrânire poate include și afectivitatea și orice manifestare de tip spectacular, dar numai prin contiguitate, deoarece ființează în alte zone ale Realului și ca atare lucrurile au altă încărcătură.

Să-i dăm cuvântul poetului:

Am putea spune împingând lucrurile la paradox că teatrul lui Shakespeare nu e spectacol întrucât nu se adresează subiectului contemplator.

https://biblioteca-digitala.ro

Apropiat mai degrabă de unele experiențe muzicale, de veghea condamnaților, el acționează direct asupra omului real ca un brațabătut al altei durate, încorporându-l catastrofei ei, durând împreună, ***îmbătrânindu-l***.[1])

Citatul mi se pare tulburător și prefigurator al unei viziuni transdisciplinare *avant la lettre*. Ce fel de *text* suscită această experiență existențială? Ar fi problema cheie a trecerii (*omului real*) dintr-o zonă omogenă a Realității (citește: dintr-un sistem definit de legi funcționale) într-alta (poetul îi spune ***altă durată***) care-l încorporează *catastrofei ei* prin care, similar ***experiențelor*** *muzicale* sau *veghii* ***condamnaților,*** accedem într-o altă situație existențială. Prin verb, autorul (Shakespeare) își creează propria ontologie *durând impreună* și întregul proces devine un *gest de îmbătrânire*. O întreagă literatură se poate dezvolta în jurul acestui subiect. În esență, este foarte probabil ca un astfel de gest să poată fi studiat exclusiv în zona Sacrului, a imaginarului de tip artizanal (iluminare, edificare creativă, libertate contemplativă, poetică etc.). Ca atare, eliberată fiind de un tip acceptat științific de rigoare, abordarea devine din ce în ce mai riscantă. Spre a ne apropia pe cât se poate de un eventual răspuns la cele de mai sus, să încercăm să descoperim în proza lui Ion Barbu și alte repere.

Cum?

În primul rând ieșind din orice fel de beletristică de idei, altfel spus, din estetica tradițională de tip filologic în vigoare. Și anume, abordând Realitatea ca Obiect (transdisciplinar) constituit pe Niveluri disjuncte, și *terțul inclus* ca operator logic. Între Niveluri se intercalează zone de non-rezistență la orice sistem modelator care privesc inserția Sacrului în procesul cunoașterii. Cercetarea se va desfășura simultan pe mai multe Niveluri despărțite prin tăietura existențială, fiecare (Nivel) corespunzând unui sistem propriu de legi. Informația circulă permanent între toate Nivelurile care compun ca atare Obiectul Transdisciplinar asigurându-i coerența funcțională holografic. Nu mai insist aici asupra acestor principii pe care le-am

[1] vezi Ion Barbu, *Poezii*, ediție Romulus Vulpescu, Ed. Albatros, București,1970.

https://biblioteca-digitala.ro

dezvoltat pe larg în alte ocazii. Ne punem întrebarea: ce fel de mesaj se constituie în gest de îmbătrânire? Aici vechea problemă a conținutului și a formei revine în toată splendoarea. Și, în ce ne privește, ea este o problemă de conținut, de interioritate, pe care în cercetările mele anterioare am notat-o ca parametrul **D** al obiectului sonor-muzical (densitate).[1]) Iar fenomenul muzical va funcționa ca un permanent joc al tensiunilor dintre contrarii. Joc despre care aceeași filosofie lupasciană ne oferă toate datele privind polii acestei contradicții, desfășurată pe tot parcursul enunțului muzical. În ce privește parametrul **D**, jocul se desfășoară la nivel *ontologic* și nu fenomenologic (precum în celelalte 5 dimensiuni ale obiectului sonor-muzical: înălțime, intensitate, viteză, timbru și loc în spațiul real al sursei). Problema densității fenomenului muzical privește atât numărul actanților implicați în desfășurare cât și, mai ales, *jocul atitudinal* al prestației acestora definit prin *activare* și *potențare* în actul performanței, care se încarcă astfel de un sens privilegiat, devenind un reper de adâncime.

Să revenim din nou la textul barbian:

(…) *Braț abătut al altei durate* (…). Trimiterea la o altă *Ordine* a Realității este clară iar problema se mută din filologic în ontologic. Este vorba despre o întrebuințare a acelorași sintagme în cel puțin două zone ale REAL-ului în procesul unidirecționat al formării și lecturii operei (muzicale). Polisemie? – nicidecum, ci o permanentă fluctuație ontologică a sensurilor aceleiași expresii într-un enunț și la jocul ubicuu al *activării* și *potențării,* definit de St. Lupașcu din punct de vedere epistemologic.

Poetul continuă: (...) *apropiat mai degrabă de unele experiențe muzicale* (…). Ce poate fi mai concludent legat de cele dinainte? Se poate vorbi aici (încă o dată) de polisemie? În orice caz nu ca o descriere cu povești de tot felul (cu sau fără diminutiv), ci ca o semantică specială a muzicii, de obicei intens desfigurată, din păcate… Ne este mai mult ca oricând clar că

[1] vezi Nicolae Brânduș, *Interferențe*, Ed. Muzicală, București, 1984.

https://biblioteca-digitala.ro

diferita cuprindere a unui mesaj muzical privește adâncimea ontologică a jocului, total deschis în interioritatea subiectului spre edificare. Iar în această ordine de idei, epistemologia lupasciană și logica Terțului inclus oferă cercetării toate criteriile de raționalitate.

Suflul cuantic (o incitantă metaforă lansată de Basarab Nicolescu**)** intervine în textul poetului cu pregnanță și prin „(…) *veghea condamnaților* (…)". Această sintagmă este o directă trimitere la un alt text barbian, *Veghea lui Roderick Usher* provenit din celebra nuvela a lui E. A. Poe… Aluzia la acest univers fantastic, terifiant și insolit capătă la Ion Barbu cuprinderi nebănuite. Ancorate în VID, acel Vid existențial conceput ca sursă generatoare cuantică de întrupări imaginare, cărora *veghea condamnaților* le deschide o lume poetică fascinantă!... Cercetarea transdisciplinară urmează să aplice toate criteriile de raționalitate privind acea *rigoare poetică*, după Basarab Nicolescu superioară discursului matematic. În acest stadiu, muzical în esență, cunoașterea face un pas înainte într-un necunoscut care se edifică catastrofic. *El* (teatrul shakespearian) *acționează asupra omului real ca un braț abătut al altei durate încorporându-l catastrofei ei, durând împreună, îmbătrânindu-l,* scrie poetul. Este importantă sintagma „*durând împreună"*: deci o inserție catastrofică din Vid convergând spre o edificare existențială în și prin timpul însuși al facerii. Îmbătrânire (catastrofică) prin gest. Un anume gest existențial care cuprinde o fundamentală mutație în spirit, o iluminare atotcuprinzătoare plătită cu viață. Îmi pare edificatoare vorba românească, când afirmă despre un bătrân oarecare că „a îmbătrânit degeaba"! Adică a rămas și/sau tânăr și/sau prost… Zicala însăși poate fi dată ca exemplu de epistemologie lupasciană: a se vedea unde rezidă principiul activării și al potențării în zicală, și totul se clarifică. Îmbătrânirea este un proces vital care se manifestă uneori prin decrepitudine fie progresivă, fie bruscă; alteori nu, adică nu apare deloc, alternativa fiind simpla dispariție în neființă. Sau, în opoziție, prin *Iluminare*. Gestul de îmbătrânire este sintetic și mutația are loc deoarece nu se poate altfel! Dacă ar fi cazul, am putea risca și alte contrarii (cu sens, de asemenea, citit în logica terțului

https://biblioteca-digitala.ro

inclus): îmbătrânire-întinerire; iluminare-întunecare; edificare-îndoială; bun-rău; frumos-urât; și câte și mai câte… Ion Creangă ne spune că Dumnezeu a făcut lumea asta cu ce-a putut!... Iar Ștefan Lupașcu ne demonstrează că în afara Terțului inclus lumea nu e citită prea bine și o împodobim degeaba cu futilități literare… Iar diavolul își râde în barbă!... Uităm de obicei în ce sistem logic ne transcriem gândurile și ne delectăm cu tot felul de cugetări de prisos: *gest pur de narcisism*, ca să-l citez din nou pe Ion Barbu… Deoarece Creatorul se pare că ne-a înzestrat cu logica terțului exclus ca să ne creeze iluzii; sperând poate că umanitatea va *îmbătrâni* cândva și va înțelege despre ce e vorba. De fapt, nimeni nu este îndreptățit să-și mai facă cine știe ce iluzii. Cel puțin pe această planetă… (mai nou i se spune palier!).

În citatul barbian prezentat mai sus în întregime poetul se referă la teatrul shakespearian și la o traducere în limba română a poetului-preot Gala Galaction. Însuși faptul că Ion Barbu tratează acest subiect pune probleme. Poetul se referă la textul scris, sau performat în timp real? Recitat, sau în spectacol (adică într-un anumit context intersubiectiv)? Sau nu, procesul comunicării desfășurându-se strict mental, de la text direct la receptor (fără altă interfață) ? Poetul menționează *omul real,* dar este important să ne mai oprim totuși asupra destinatarului teatrului shakespearian. Problema este dacă orice fel de prezentare a textului lăsat de autor spre luare de cunoștință este sau nu licită? Aici deschiderea este totală și liberă, chiar dacă se manifestă uneori ca democrația pe la noi după Revolutie… Să ne limităm deci la opțiunea poetului, căci despre asta este vorba. Și Ion Barbu declară ritos că teatrul shakespearian nu se adresează spectatorului (*subiectului contemplator*) ci...? De aici încolo iar ne putem înfunda în tot felul de literaturi (și tot conform „suflului cuantic”…!). Deci ar trebui instituită o grilă de competență în această ordine de idei, o cultură riguros întocmită și asumată în tot ce privește *rostirea* unui text prefigurat, oricât de interiorizat sau nu. Textele barbiene sunt un rezervor indefinit de cuante cu substrat ontologic (creator, creativ, increat, formativ, aluziv, sugestiv, edificator, etc...). După cum se vede, am putea avea de a face

https://biblioteca-digitala.ro

cu înlocuirea unei necunoscute cu altele, de unde apare cu un plus de evidență necesitatea instituirii logicii terțului inclus în perspectiva unei soluționări raționale a problemei. Ontologia *se face*, după cum știm. Dar se pare că șanse de valorificare au tot construcțiile (din VID, evident) acceptate, mai ales în lumea noastră, din punct de vedere cultural.

M-aș mai apleca asupra sintagmei *„catastrofei ei”* și la ceea ce termenul a generat ulterior în cunoaștere, fără o explicită filiație directă. Astăzi, Teoria Catastrofelor (René Thom) este un bun câștigat, iar o inducție a acestei filosofii în muzică a apărut și s-a dezvoltat printre altele și în creația compozitorilor români (Aurel Stroe, de exemplu). Tot Umberto Eco definea arta (cultura, în genere) ca o *metaforă epistemologică*. Adică o cuprindere metaforică a Realității prin forța sălbatică a sentimentului, a unor entități științifice abstracte non intuitive, fiind vorba despre o experiență gnoseologică globală stranie, adesea bizară. O plasare prin cultură într-o lume a cărei cunoaștere se edifică rațional și poetic. O lucrare fundamentală în această ordine de idei este *Poetica Matematică* a acad. Solomon Marcus, care tratează problemele cheie ale relației dintre cele două direcții ale cunoașterii.[1])

Transdisciplinaritatea prin Obiectul și Subiectul transdisciplinar, Terțul inclus și zonele de non-rezistență dintre Nivelurile de Realitate oferă o soluție rațională închegată a întregii probleme. Dar frumusețea citatului din Umberto Eco oricum rămâne… Și mai ales prin potențarea aspectului participativ integrator și creator al persoanei în procesul cunoașterii. Apelul la sentiment nu rămâne un accident în procesul comunicării ci capătă un sens ontologic precis. Deci, dacă Ion Barbu ne spune că totul se încorporează în *catastrofa brațului abătut al altei durate durând împreună, îmbătrânindu-l,* ne pare și mai tulburător.

---

[1] vezi Solomon Marcus, *Poetica Matematică*, București, Ed. Academiei, 1970.

https://biblioteca-digitala.ro

Adică? Ce catastrofă ne paște *durând împreună*, ***îmbătrânindu-ne***? Este vorba despre transgresia într-o altă stare existențială care se petrece miraculos în prezența *catastrofei brațului abătut al altei durate*? Ce să înțelegem din toate acestea (dacă înțelegerea ar fi un pas în plus față de simpla închipuire…)? De fapt, o substanțială parte a liricii lui Ion Barbu potențează, cuantic vom zice, invocarea Vidului existențial în verb. Poate chiar aici rezidă misterul vocii sale care-l desparte de tot ce se petrece în jur (și nu numai poezia lenevă…). Iar misterul versului său nu se poate reduce la consistența ideatică inclusă ci la ceva mult mai edificator și anume acea *Cântare Fundamentală* care-i îmbracă fiecare sintagmă (în increat, evident!). Se pare că problema nu mai ține de critica literară ci de o anume ontologie urmând a se institui.

Durând împreună. O inserție simultană în *timp* a două trasee energetice, să zicem. Un proces de ***îmbătrânire***: prin ce anume, separându-l de orice altceva? Este evident vorba despre o edificare existențială: o plasare prin gest într-o relație privilegiată cu Absolutul (petrecere în durată), o iluminare în și prin durată. O repunere a lumii între paranteze, o lume a propriei experiențe (catastrofice). *Experiențe muzicale? Veghea condamnaților?...* Parafrazând cele de dinainte, dacă *gestul de îmbătrânire* nu se consumă în procesul lecturii, subiectul contemplator rămâne în aceeași stare existențială anterioară comunicării mesajului: fie tânăr, fie prost, fie amândouă deodată. Saltul dintr-o stare existențială într-alta se produce catastrofic! Desigur, nu este în competența noastră a dezvolta aici formalismul Teoriei Catastrofelor de René Thom. Dar ideologia de bază este comunicabilă la diferite niveluri de competență, precum majoritatea rezultatelor din științele fundamentale pe înțelesul tuturor. Invit așadar cititorul a se documenta direct din literatura de specialitate. Eu mă voi referi la o aplicație în muzica românească pe care o cunosc, *Eumenidele* de Aurel Stroe.

Tot ceea ce privește metafora epistemologică pomenită mai sus (dupa Umberto Eco) se găsește în alcătuirea muzicală a celor trei opere citate. Este vorba, evident, despre aspectul poetic suscitat de teoria (filosofia) dezvoltată de René Thom,

https://biblioteca-digitala.ro

căreia compozitorul îi *vede* (creează) un corespondent spectacular de gen. Cu toată recuzita corespunzătoare ajustată de la caz la caz. Din punct de vedere muzical, „catastrofa" se afirmă cu un minim de mijloace: o ruptură realizată în derularea cântată vocal a soliștilor, cu cea vorbită. Desigur intervenită dupa savante „acumulări de operații" (ca să-l citäm tot pe Ion Barbu) ca o noutate în context, cu bănuite aluzii la Teoria Catastrofelor… Teoretic (mai degrabă literar), versiunea (prezentarea) muzicală ar fi cam în acest sens, dar…

Hai să-l citim pe Aurel Stroe mai altfel decât îl știm din toate cele: în ce mă privește, din fragedă tinerețe, de când mă luptam într-o lume muzicală ostilă să-i aduc la lumină în primă audiție *Sonata Nr.1* pentru pian. Ce vremuri, totuși!... Uitându-mă azi în jur imi dau seama că îmi văd din ce în ce mai singur locul în muzica românească deoarece contemporanilor mei, generații care apar mereu, pe zi ce trece, nu le pot fi contemporan, prin firea lucrurilor: nu ***mi***-au străbătut *timpul* împreună. În opoziție, eu le străbat (deocamdată) tot timpul. Ei sunt contemporanii mei și nu invers… Aurel Stroe avea un geniu al cuvântului inconfundabil (și iremediabil). Prin asta și cu precădere și-a câștigat toți admiratorii, fără doar și poate. Nu mulți din cunoștințele mele aveau acest extraordinar dar de a argumenta orice astfel încât să te incite la o perpetuă meditație, culturală, estetică, filosofică, teoretică cu orice preț. Acoperită fiind de o cultură generală în mod atât de consistent, încât prefera să rămână în automobilul familiei care-l ducea la petreceri cu prietenii, ca să citească în loc să-și irosească timpul în futilități (de care mulți dintre contemporanii săi nu s-au ferit…). Era destinat să fie profesor și șef de școală. Am citit pe internet chiar și o *Facerea Lumii* (cu aluzii biblice) privitoare la întocmirea operei componistice a autorului în 7 zile, scrisă de un tânăr coleg de breaslă care oricum nu i-a fost contemporan (cf. celor dinainte) și care îmi pare o parodie ilicita în raport cu textul Scripturii. Dar în amestecătura culturii pop de astăzi se inghite orice... Această propensiune a teoriei despre orice (inclusiv propria sa opera culturală) nu a avut întotdeauna în creația lui Aurel Stroe un rezultat de egală valoare muzicală în producția sa componistică. Nu este un caz izolat în ce s-a

https://biblioteca-digitala.ro

petrecut în muzica universală dupa 1950. I-am urmărit cu afecțiune (artistică) prima serie de lucrări (anii ’50-’60) după care m-am împotmolit în spectralismul pe care a început să-l caute ulterior și unde de fapt au excelat alții (Cezar, Nemescu, C.D. Georgescu, eu…). Fiecare pe barba lui (ca să zic așa), drumurile bi-, tri-, poli-furcându-se indefinit la fiecare în parte. Lucru care se petrece și astăzi în tot haosul stilistic care ne împresoară… Emblematic în generația lui Aurel Stroe, muzica *cântă* în lucrările lui Tiberiu Olah în totalitate și în mare parte la Miriam Marbe, Dan Constantinescu și alții, poate… (cele de aici nu sunt oricum exhaustive…). Muzicieni dăruiți cu geniul frumuseții – care *este* de ordin existențial, sau *nu e* ! Nu o dată m-am lovit de secăciunea și artificialitatea noii muzici a timpului meu, de care am încercat a mă dezice cândva prin *Idee**,*** ca substitut al Vidului existențial… Nu se poate: este o eroare logică elementară. Am dezvoltat această problemă și în alte scrieri… Abilitatea sau talentul muzical nu rezolvă această problemă, ca și volumul producției și al informației culturale. E în altă dimensiune (sic!) și o observăm mai evident decât orice și aici și pretutindeni. O explicație rațională a întregii probleme ne-o poate furniza totuși transdisciplinaritatea, după cum rezultă din cele discutate.

Durând împreună. Adică?

Din punct de vedere etimologic, expresia are următoarele sensuri (vezi DEX-București, 1998): a clădi, a face, a construi, a alcătui; o acțiune în desfășurare o perioadă de timp; a persista, a dăinui, a se menține. În traducere franceză: *durer.* Sensul cel mai apropiat de citatul barbian îmi pare cel legat de *o acțiune în desfășurare pe o perioadă de timp*. Este vorba despre o acțiune desfășurată în timpul „facerii” concomitent în două *dimensiuni* (cf. Ion Barbu*, durate*), realizând în și prin catastrofă ***îmbătrânirea***: o mutație existențială fundamentală. Singulară. Se poate dezvolta la infinit subiectul, cu atât mai mult cu cât – cel puțin în stadiul actual al cercetării – peroratia se desfășoară tot la unul și același nivel, filologic, dând frâu liber imaginarului configurativ (sau, altfel zis: nu-i frumos ce-i frumos, e frumos ce-mi place mie!...). Oricum, este necesară o resetare a criteriilor estetice

https://biblioteca-digitala.ro

conform unei abordări culturale cu un plus de rigori asumate: evident transdisciplinară, în această lume liberă a cuantelor și a Vidului energetic, al cărui sens ontologic se descoperă creându-l.

Cam în această ordine de idei credem că ne apropiem de lumea poetică-spirituală a lui Ion Barbu și de marile sale intuiții. *Gestul de îmbătrânire* înseamnă pasul împlinit de reconfigurare a unei situații existențiale date care, supusă fiind unei mutații fundamentale, determină o nouă edificare ontologică.

SUMMARY

Nicolae Brânduș

Ageing gesture

This article is a comment on a quote from the prose of the mathematician/poet Ion Barbu (ref.: Ion Barbu, *Poezii,* ed. Romulus Vulpescu, Editura Albatros, Bucuresti, 1970, p. 358).
I will transcribe it entirely: One might say that, by pushing it up to paradox, Shakespeare's theatre is not a show because it is not meant for whoever wants to contemplate. Closer, instead, with some musical experiences, with the watch of the damned, it acts directly over the real human being like a strayed arm out of some other musical duration, embodying it to its disaster, holding out together, ageing it.

https://biblioteca-digitala.ro

CREAȚII

Unitatea parametrilor muzicali în *Cvartetul de coarde nr. 2, op. 19, al consonanţelor* de Pascal Bentoiu

Vlad-Cristian Ghinea

În 1785, Wolfgang Amadeus Mozart stârnea în rândul publicului discuţii legate de conţinutul plin de disonanţe al introducerii din *Cvartetul de coarde nr. 19, în do major, K. 465* (supranumit de aceea „al disonanţelor"). Perioada clasicismului a promovat echilibrul şi simetria la nivelul formei, iar planul armonic înfăţişa disonanţe ca modalităţi de a „colora" discursul muzical ori le acorda întâietate în anumite momente cheie (de exemplu, marcate de intensitate, de dramatism). De atunci, sistemul tonal a parcurs mai multe „trepte în drumul […] spre lărgirea extremă a graniţelor sale"[1], disonanţa ajungând să domine consonanţa în vremea expresionismului. Mult discutatele disonanţe întrebuinţate de Mozart în *Cvartetul de coarde în do major, K. 465* pot reprezenta astăzi nişte simple pete de culoare în comparaţie cu anumite opusuri din secolele XIX şi XX, unde consonanţa şi disonanţa ajung, în cele din urmă, pe picior de egalitate. Nu trebuie ignorat nici interesul pentru sonorităţile folclorice, care pleacă de la tonalismul cu nuanţe modale al şcolilor naţionale din romantism (cum întâlnim la Frédéric Chopin, Modest Musorgski sau Antonin Dvořak) şi ajunge până la complexitatea din lucrările lui Igor Stravinski

[1] Luminiţa Vartolomei, „«Cvartetul Consonanţelor» de Pascal Bentoiu", în *Muzica*, nr.1/1974, Bucureşti, p. 12.

https://biblioteca-digitala.ro

(politonalism şi polimodalism) şi George Enescu (modalism în sintaxa eterofonică). De asemenea, alternativele modale propuse de Claude Debussy, bunăoară, reformulează succesiunile paralele și semnificația raportului de consonanță-disonanță.

În ceea ce priveşte melodia de tip clasic, profilul acesteia nu prezintă des salturi ample, desfăşurându-se pe structura arpegiului sau în mersuri treptate, dar nu de puţine ori, discursul melodic se dezvoltă pe cuprinsul unui ambitus extins. Curentele următoare au adus schimbări la nivelul aspectului profilurilor melodice, ajungând în momentul anilor 1970 la o semnificativă diferenţă în raport cu clasicismul. De asemenea, ritmul de factură clasică nu se remarcă printr-o diversitate precum cea de la mijlocul secolului XX, când polimetriile şi poliritmiile reprezentau mijloace frecvent folosite de compozitori.

Studiul de faţă va urmări ipostazele şi transformările coordonatelor armonie, melodie şi ritm pe parcursul *Cvartetul nr. 2, op. 19, al consonanţelor* de Pascal Bentoiu, asociindu-le cu unele repere din *Cvartetul de coarde nr. 19, în do major, K. 465* de Wolfgang Amadeus Mozart.

Realizând un arc peste timp, Pascal Bentoiu a readus în propria introducere a primei părţi (*Adagio - Allegretto*) din *Cvartetul consonanţelor* (din anul 1973) o parte din acele sonorităţi mozartiene, „curăţându-le" de disonanţele iniţiale şi conferindu-le un aspect mai consonantic. Bentoiu afirmă: „Am vrut să verific dacă într-adevăr nu se mai poate scrie tonal. Am scris deci tonal"[1]. Desigur, această afirmaţie trebuie interpretată în contextul evoluţiei limbajului tonal, care a cunoscut numeroase faze până la dizolvarea în atonalism şi dodecafonism, totodată implicând şi urmărirea raportului consonanţă-disonanţă. Pascal Bentoiu a întrebuinţat în

[1] Pascal Bentoiu, în programul de sală al concertului din 20 iunie 1973 (lucrarea a fost interpretată de cvartetul „Pro Arte", însă nu este precizată instituţia unde s-a desfăşurat concertul).

https://biblioteca-digitala.ro

Cvartetul consonanţelor un limbaj tono-modal evoluat[1] (în mare măsură), unde sunt frecvente înlănţuirile şi rezolvările atipice de acorduri de septimă, nonă sau undecimă. De asemenea, există şi dorinţa pentru „un contact reînnoit cu subtilităţile consonanţei”[2] în plină domnie a disonanţei, unde consonanţele secolului XVIII pot deveni nişte „disonanţe” pentru urechile secolului XX[3].

În cele nouă măsuri ale introducerii (o variantă modernă a celei din *Disonanţele* lui Mozart), compozitorul român „condensează […] întreaga esenţă armonică (şi, în cele din urmă, chiar şi pe cea melodică) a lucrării”[4], creionând prin unele acorduri (unde din suprapuneri rezultă octave micşorate) şi disonanţele considerate fireşti în anii ’70: „Cariera disonanţei a ajuns pe asemenea culmi, încât până şi studentul din primii ani la compoziţie gândeşte firesc în octave micşorate, undecime mărite, none minore şi suprapuneri de semitonuri […].”[5]

Pe parcursul părţii I (*Adagio-Allegretto*), mai pot fi observate şi momente cu sonorităţi apropiate de spiritul clasic al consonanţei (în context tono-modal), precum a doua ipostază a grupului tematic secund (T2.2) sau două faze ale dezvoltării (D2 şi D3, dar întrerupte de „frângeri disonante”, provenite din punte). Reiterând în aparenţă consonanţa iniţială, primele măsuri ale reprizei (măs. 112-116) prezintă tema întâi într-o

---

[1] Luminiţa Vartolomei, p.12: „Armonia acestei lucrări, departe de a se rezuma la înlănţuirea unor acorduri perfecte, pigmentată pe alocuri de septime sau – maximum – none de dominantă (cum greşit ne-am putea închipui la un moment dat), utilizează frecvent nonele şi undecimele, iar rezolvarea lor nu este nicidecum impusă de rigide reguli scolastice.”

[2] Pascal Bentoiu, programul de sală.

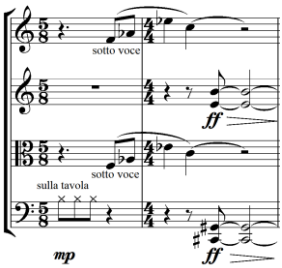
[3] Pascal Bentoiu, programul de sală: „Am scris cvartetul privind către viitor, stăpânit însă şi de sentimentul ciudat că în ziele noastre acordurile perfecte s-ar putea dovedi - pentru unele urechi, cel puţin - la fel de iritante pe cât erau în vremea lui Mozart câteva false relaţii armonice.”

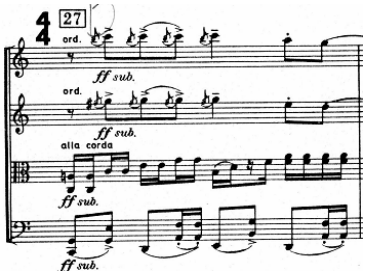
[4] Luminiţa Vartolomei, „«Cvartetul Consonanţelor» de Pascal Bentoiu”, p.12.

[5] Pascal Bentoiu, programul de sală.

https://biblioteca-digitala.ro

situaţie de politonalitate, unde are loc suprapunerea unor acorduri pe *fa* şi pe *do#*.

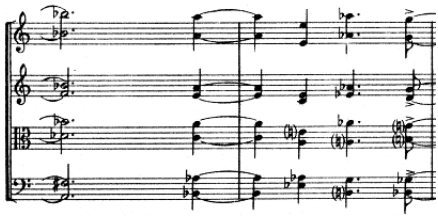
Ex.1: Partea I, măs. 112-113, Repriza

În ceea ce privește partea a doua (*Giusto*), compozitorul utilizează contexte armonice aflate în contrast. Incerte armonic pe aproape tot parcursul, ipostazele lui a_1 prezintă doar câteva construcții acordice determinabile (cum ar fi cele din măs. 16 sau 36), însă situația se schimbă în a_2. În prima ipostază a acestei subsecțiuni se configurează un cadru tono-modal, marcat de pedale (pe *do* între măs. 20-24 și pe *mib* între măs. 25-27), iar cea de-a doua apariție surprinde un ritm armonic dinamizat, cu pedale doar la sfârșitul frazelor.

Ex.2: Partea a II-a, măs. 61, a_2 dinamizat

Totodată, finalul celui de-al doilea a_2 (măs. 66-69) se remarcă printr-o „rupere” la toate nivelurile (armonic, melodic, ritmic), efectul puternic disonant fiind dat de suprapunerile acordice care creează false relații și intervale de octave micșorate. Momentul cel mai consonantic din mișcarea a doua,

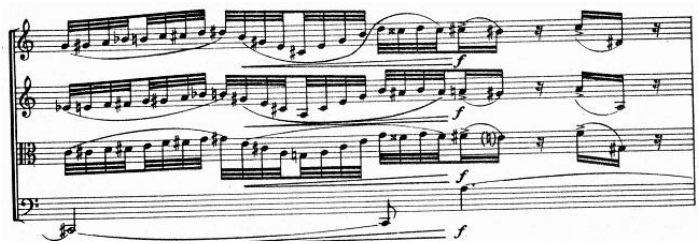
https://biblioteca-digitala.ro

B, alătură acorduri majore și minore, în stare directă, care capătă dinamism datorită desfășurării ritmice.

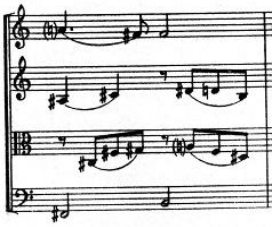
Ex.3: Partea a II-a, măs. 67-68



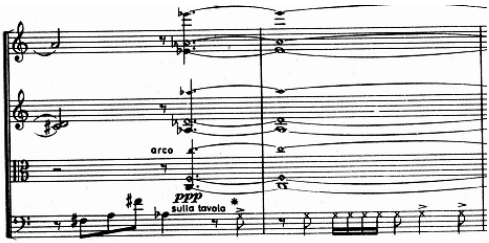
Reprezentând singurul moment integral omofon din partea a treia (*Larghetto*), variațiunea I utilizează un idiom tonal, puternic cromatic, unde rezolvările se realizează în mod atipic. Mai departe, omofonia se diluează, la baza variațiunilor următoare stând construcțiile polifonice (polifonii superpoziționale; construcții în ștafetă, mai ales în variațiunea a V-a; un moment de canon la finalul variațiunii a IV-a etc.). Variațiunea a IV-a implică o nouă perspectivă a relației consonanță-disonanță. De această dată, acordurile perfecte (majore și minore) sunt înlănțuite prin durate cu valoare mică (treizecișidoime) care, împreună cu tema aflată la violoncel, alcătuiesc un efect general disonantic (acest efecte este anticipat încă din variațiunea a II-a, măs. 29).

Ex.4: Partea a III-a, măs. 42

https://biblioteca-digitala.ro

Contextul tono-modal revine în ultima mișcare (*Allegro molto moderato*), unde refrenul (A) păstrează aceeași schema armonică la fiecare apariție, excepție făcând scurtarea temei din A_2, de unde o mică punte debutează pe un acord cu octavă micșorată.

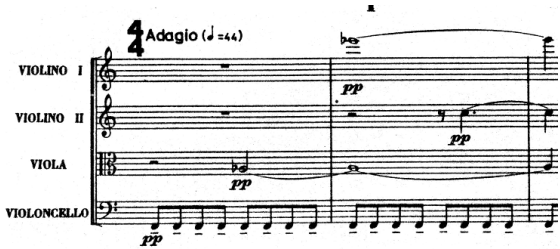
Ex.5: Partea a IV-a, măs. 49, momentul întreruperii lui A_2

În B_1, atmosfera devine mai disonantă din cauza unor suprapuneri politonale, însă păstrează înlănțuirile acordice tono-modale (ce rămân și în puntea spre A_2). Renunțând la momentele politonale, desfășurarea armonică din B_2 se bazează pe acorduri de septimă și de nonă. Al treilea cuplet (C) și secțiunea sa dezvoltătoare readuc T2.2 din partea I, păstrând inclusiv schema armonică a acesteia (tot de factură tono-modală). În prima jumătate a Codei, planul armonic întrebuințează din nou politonalismul (însă trece în planul secund, susținând figura ritmică de tip percusiv de la violă), iar concluzia se realizează pe un acord de la bemol major (la viori şi violă), susținut de-a lungul a nouă măsuri (aducând un ultim argument titlului lucrării).

Ex.6: Partea a IV-a, măs. 170-171, acordul final, pe la bemol major

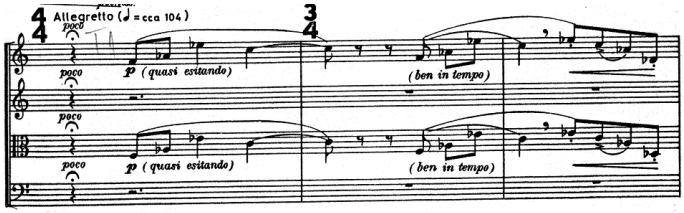


https://biblioteca-digitala.ro

Din punct de vedere melodic, Pascal Bentoiu utilizează o celulă melodică generatoare „ce se află la baza compoziţiei", fiind „derivată din acordurile perfecte, major şi minor"[1]. De fapt, această celulă se realizează prin suprapunerea celor două acorduri menţionate, alcătuind un acord minor cu septimă mică, şi va sta la baza întregului material melodic din lucrare. Socotind de la intrarea viorii prime debutul melodiei, profilul acesteia configurează pante descendente şi ascendente, delimitate de salturi descendente de octavă.

Ex.7: Partea I, dispunerea celulei generatoare la cello, vla, vl. I şi vl. II, măs. 1-2

Forma de sonată propriu-zisă porneşte cu o temă întâi (expusă de vioara I şi violă în unison la octavă) al cărei contur melodic este de tip zig-zag, conferind în acelaşi timp şi dinamism ritmic celului generatoare.

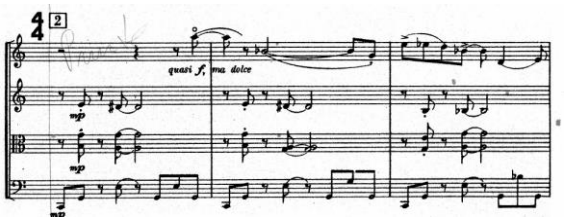
Ex.8: Partea I, tema I, măs. 10-12

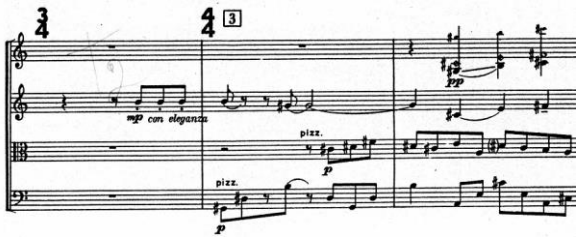


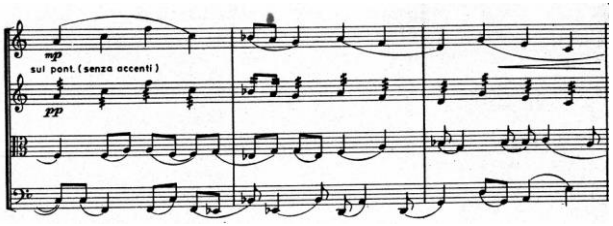
Prezentând tot un profil zig-zagat, a doua secţiune a punţii readuce într-o nouă formă materialul introducerii (mai exact, ceea ce a urmat după expunerea celulei generatoare).

[1] Pascal Bentoiu, programul de sală.

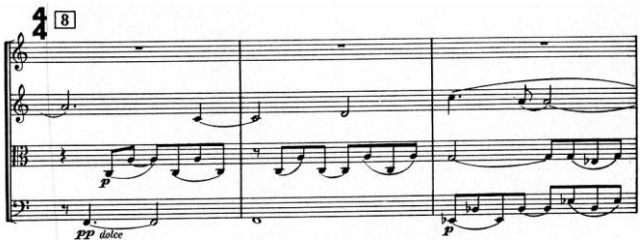
https://biblioteca-digitala.ro

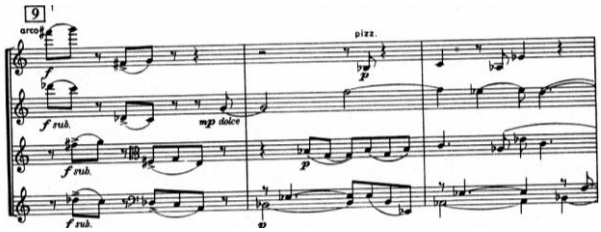
Ex.9: Partea I, tema punţii a doua, măs. 28-30

Prima componentă a grupului tematic secund (atribuită viorii secunde) constituie o altă ipostază a celulei generatoare, debutând cu motivul beethovenian al destinului. Un alt aspect interesant al acestei teme îl reprezintă melodia însoţitoare a viorii prime (executată în flageolete artificiale), formând împreună un paralelism de cvinte perfecte.

Ex.10: Partea I, T2.1, măs. 34-36

Construită ca sens asemenea celulei generatoare, a doua ipostază melodică a grupului tematic secund se remarcă prin aspectul major, iar succesiunea acordurilor minor şi major apare prin arpegiere (deşi în plan armonic, pe verticală, contextul este unul minor în totalitate).

Ex.11: Partea I, T2.2, măs. 55-57

https://biblioteca-digitala.ro

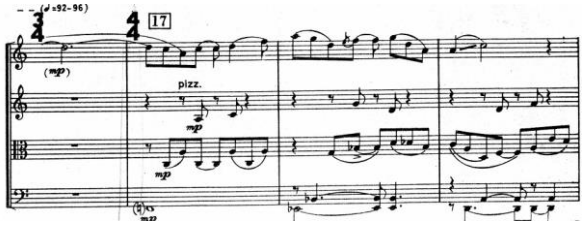
Dezvoltarea debutează cu o reiterare a temei întâi (la vioara a doua), peste care vioara întâi construieşte un alt discurs, pornind de la materialul introducerii. În a doua secţiune dezvoltătoare (D2) apare o nouă melodie (la vioara a doua), caracterizată de salturi (maxim cel de septimă mică) şi precipitată ritmic spre final. Următoarea fază a dezvoltării (D3) prezintă o idee (la vioara a doua) asemănătoare celei precedente, care păstrează mersul în salturi (cel mai amplu tot de septimă mică), umplute uneori cu pasaje şi broderii. Aceste ultime două idei aduc modificări şi din punctul de vedere al situării pilonilor din celula generatoare, cea din D2 pornind chiar de pe cvinta acordului (ultimul element al celulei iniţiale).

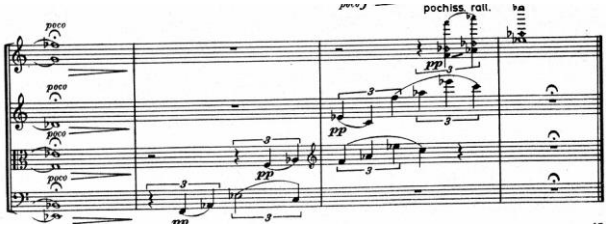
Ex.12: Partea I, D2, măs. 79-81

Ex.13: Partea I, D3, măs. 89-91

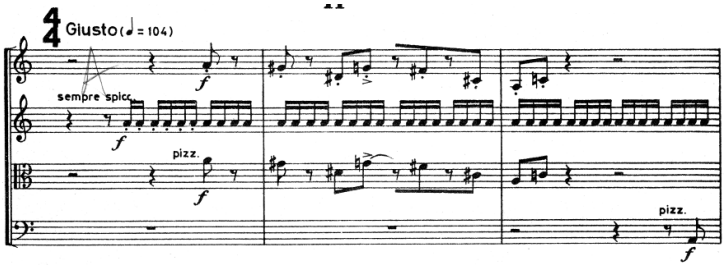


Momentul reprizei oferă diferenţe substanţiale în planul melodic al celei de-a doua teme din grupul tematic secund, dar păstrează câţiva piloni iniţiali (*la*[1], *do*[2], *fa*[2]). De asemenea, acompaniamentul renunţă la formula din expoziţie şi readuce structuri din a doua fază a dezvoltării (planul armonic rămâne acelaşi, dar într-o formulă mai stabilă faţă de expoziţie).

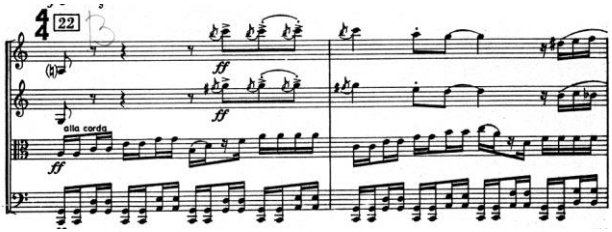
https://biblioteca-digitala.ro

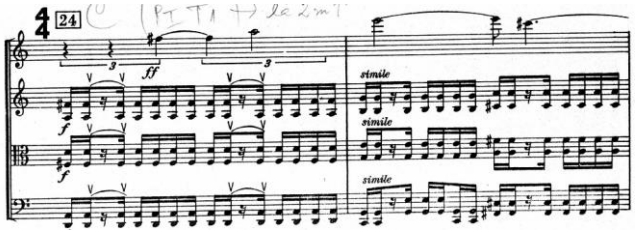
Ex.14: Partea I, T2.2^{var}, măs. 148-151

În continuare, între măsurile 156-159 se observă o dispunere în ştafetă între viori a discursului melodic. Coda prelucrează intens celula generatoare, mai întâi printr-un episod polifonic, apoi la final printr-o ascensiune de la violoncel până la vioara întâi.

Ex.15: Partea I, Coda, măs.175-178

Partea a doua (*Giusto*) schimbă caracterul, adoptând forma de scherzo. Primul episod din A (prezentat de vioara întâi şi de violă) porneşte de la melodia punţii a doua din *Allegretto* şi se remarcă prin utilizarea cromatismului întors.

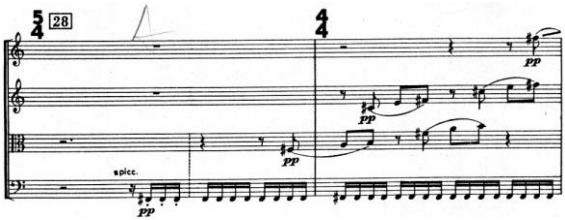
Ex.16: Partea a II-a, A.a1, măs.1-3

https://biblioteca-digitala.ro

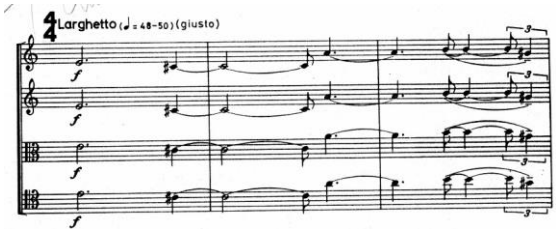
Caracterizată de un profil de tip zig-zag şi de o temă luminoasă (la viori), subsecţiunea mediană din A reutilizează motivul beethovenian din *Allegretto*. Primul episod revine cu variaţii melodice şi ritmice (de această dată la vioara a doua), iar acompaniamentul este îmbogăţit cu flageolete artificiale.

Ex.17: Partea a II-a, A.a2, măs. 20-21

Asemenea unui „tablou desprins parcă dintr-o poveste cu cow-boys”[1], secţiunea mediană a scherzo-ului (B) readuce prima temă din *Allegretto*, dar transformată ritmic şi suprapusă unui acompaniament pregnant. Revenirea A-ului aduce variaţii în toate subsecţiunile, cel mai afectat fiind ultimul episod, care mai păstrează doar o celulă secundară utilizată în ascensiune violă - vioara a doua - vioara întâi şi pulsaţia *spiccato*. Aceasta din urmă continuă şi în codă, alături de elemente din B şi din primul episod din A.

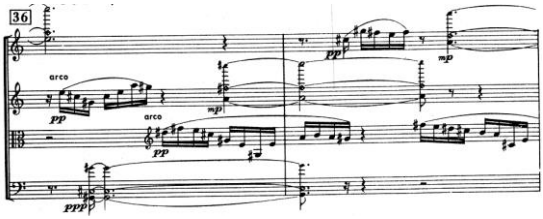
Ex.18: Partea a II-a, B, măs. 38-39

[1] Luminiţa Vartolomei, „«Cvartetul Consonanţelor» de Pascal Bentoiu”, p. 12.

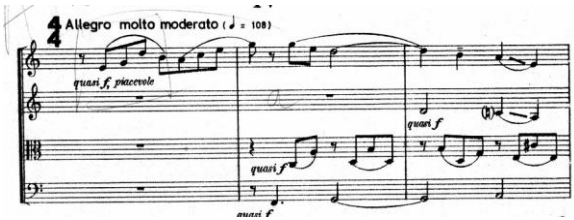
https://biblioteca-digitala.ro

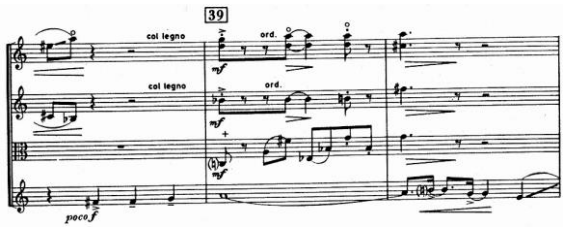
Ex.19: Partea a II-a, A.a3^{var}, măs. 70-71

În formă de ciaconă, partea a treia (*Larghetto*) înfăţişează la unison tema (cu excepţia a două momente la violoncel: măs. 7-8 şi 9-10) în care poate fi identificată celula generatoare. Traseul temei începe calm, cu salturi ponderate de durate lungi, apoi discursul se precipită datorită salturilor ample şi duratelor mai scurte.

Ex.20: Partea a III-a, tema, măs. 1-3

În primele patru variaţiuni, tema nu suferă modificări substanţiale, fiind preluată pe rând de vioara întâi, violă, vioara a doua şi violoncel. Prima variaţiune acompaniază tema printr-o mişcare izoritmică, în general acordică, iar variaţiunea a doua rarefiază ţesătura şi redă tema cu claritate. Începând cu variaţiunea a treia, discursul capătă dinamism datorită comentariilor fugitive din acompaniament, iar variaţiunea a patra surprinde tema însoţită de o unduire aproape continuă. Această mişcare cvasi-continuă se prelungeşte în variaţiunea a cincea, moment în care materialul temei este distribuit între toţi membrii cvartetului. Cea de-a şasea variaţiune surprinde tema la două perechi: vioara întâi - violoncel şi vioara întâi - violă între măsurile 69-71. Atmosfera pierde din intensitate, revenind în caracterul iniţial al temei, şi se stinge cu primele două sunete ale temei (*mi*, *do#*).

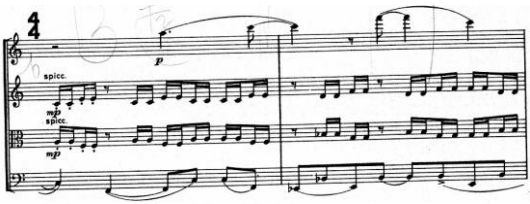
https://biblioteca-digitala.ro

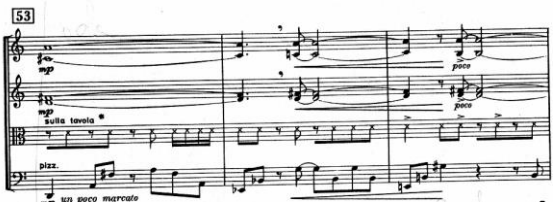
Ex.21: Partea a III-a, var. a V-a, măs. 51-52

Finalul lucrării (*Allegro molto moderato*) întrebuinţează forma de rondo-sonată, în care C-ul are un caracter dezvoltător. Asemănător temei întâi din *Allegretto*, dar mult mai dinamic, refrenul (A) prezintă o construcţie în pante ascendente şi descendente. Totuşi, caracterul nu este unul expansiv, ci mai degrabă nobil.

Ex.22: Partea a IV-a, A1, măs. 1-3

Atmosfera devine mai intensă în primul cuplet (B) deoarece linia melodică apare la violoncel în registru mediu-acut. De asemenea, discursul, înrudit cu cel al refrenului, capătă un plus de dinamism datorită salturilor mai frecvente şi duratelor mai scurte. În acelaşi timp, culoarea mai „întunecată” rezultă şi din organizarea acompaniamentului.

Ex.23: Partea a IV-a, B, măs. 18-20

https://biblioteca-digitala.ro

O nouă dovadă a unităţii tematice în cadrul lucrării, C-ul readuce (la vioara întâi, apoi la violă) a doua ipostază a grupului tematic secund din *Allegretto*. Discursul rămâne în zona meditativă, survenind unele momente mai expansive, precum cel din măsurile 61-63, care precede preluarea temei de către violă. Zona dezvoltătoare a C-ului prelucrează celula generatoare în momente polifonice de tip *stretto*, iar violoncelul revine cu elemente de acompaniament din dezvoltarea primei părţi.

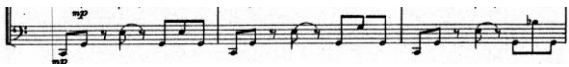
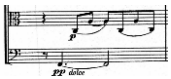
Ex.24: Partea a IV-a, C, măs. 55-56

Cel de-al doilea B se remarcă printr-o primă expunere tematică (la vioara întâi) destul de incertă la început, care se clarifică spre sfârşit. A doua expunere tematică (la vioara a doua şi violă) redă cu fidelitate materialul tematic al B-ului. Ultima revenire a lui A îl prezintă într-o formulă extinsă, mai întâi ca o falsă repriză (din măs. 126), urmată de ipostaza iniţială din măsura 134. Din punct de vedere melodic, coda repetă capul tematic al B, suprapus peste ritmul bătut în cutia de rezonanţă de către violist, apoi la final de către violoncelist.

Ex.25: Partea a IV-a, Coda, măs. 148-150

O posibilă legătură între *Consonanţele* lui Bentoiu şi *Disonanţele* lui Mozart este reprezentată de preferinţa pentru structura asimetrică a frazelor, care evită cvadratura. Dar în cazul lui Bentoiu, asimetria devine o regulă generală, pentru că

https://biblioteca-digitala.ro

aproape toate desfăşurările melodice prezintă acest tip de frazare. Un exemplu de frazare eterogenă îl regăsim în prima temă secundă din prima parte (T2.1). Aici, o măsură care conţine motivul beethovenian al destinului precede o frază de şapte măsuri. După o scurtă punte de trei măsuri, apare o construcţie simetrică (de patru măsuri), urmată de o nouă asimetrie de trei măsuri. De asemenea, construcţiile asimetrice pot forma la rândul lor simetrii, cum este cazul B-ului din *Giusto*, alcătuit din două fraze asimetrice de câte cinci măsuri (în ceea ce priveşte sensul acestora, prima are o direcţie ascendentă, iar cea de-a doua coboară până la o ultimă pantă ascendentă).

În ceea ce priveşte aspectul ritmic, aproape toate temele au în comun debutul anacruzic, excepţie făcând a doua ipostază a grupului tematic secund din *Allegretto* şi tema din *Larghetto*. Bentoiu vorbeşte şi despre o „unitate de pulsaţie ritmică pentru toate cele patru mişcări ale lucrării”[1]. Prin aceasta, se înţelege o „identitate de valoare metronomică (fireşte, nu absolută) între unităţile ritmice fundamentale ale tuturor părţilor”[2]. Situată în jurul valorii de 100, această identitate de valoare metronomică utilizează pătrimea în prima, a doua şi ultima mişcare, iar în a treia, optimea. Totodată, în acompaniament se constituie o formulă ritmică întâlnită sub diverse forme în părţile I, a II-a şi a IV-a. Pornind din a doua secţiune a punţii din *Allegretto*, formula capătă variaţii în a doua zonă dezvoltătoare a aceleiaşi mişcări.

Ex.26: Partea I, secţiunea a doua a punţii, cello, măs. 28-30

Ex.27: Partea I, cello-vla, D2, măs. 79

[1] Pascal Bentoiu, programul de sală.

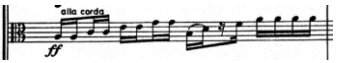
[2] Luminiţa Vartolomei, „«Cvartetul Consonanţelor» de Pascal Bentoiu”, p. 13.

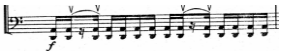
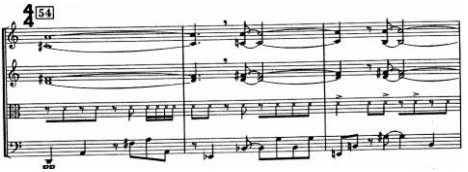
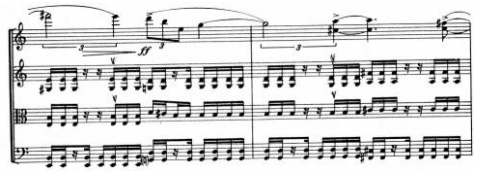
https://biblioteca-digitala.ro

Ex.28: Partea I, cello, D2, măs. 89

Dinamizarea formulei ritmice are loc în *Giusto* (al doilea episod din A şi în secţiunea B), iar în coda din ultima parte capătă un rol principal prin desfăşurarea de tip percusiv (Ex. 31). Suprapuse, ritmurile melodiilor şi cele din acompaniament dau naştere unor adevărate poliritmii, precum cea din secţiunea mediană a părţii a II-a (Ex. 32).

Ex.29: Partea a II-a, vla, A.a2, măs. 20



Ex.30: Partea a II-a, cello, B, măs. 38

Ex.31: Partea a IV-a, Coda, măs. 162-164

Ex.32: Partea a II-a, B, măs. 42-43

Aproape 200 de ani despart *Cvartetul disonanţelor* de Wolfgang Amadeus Mozart şi *Cvartetul consonanţelor* de Pascal Bentoiu. În cazul *Cvartetului disonanţelor*, Mozart foloseşte diverse tehnici componistice pentru a realiza o unitate

https://biblioteca-digitala.ro

complexă, alcătuită din principii ale înaintaşilor şi contemporane lui. Această alăturare se remarcă mai ales în episoadele polifonice, în care succesiunile imitative ce poartă amprenta lui Johann Sebastian Bach conţin şi o prospeţime melodică specific mozartiană, deşi sunt utilizate numai una sau două idei tematice. Pornind de la această relativă unitate la nivelul melodiei, Pascal Bentoiu utilizează tehnica unei singure celule melodice generatoare pe tot parcursul *Cvartetului consonanţelor*, astfel că există o înrudire între fiecare profil melodic. Chiar şi la acest capitol, Bentoiu construieşte melodii zvelte, asemenea celor mozartiene, cu unduiri line sau cu elanuri surprinzătoare. Totodată, asimetria mozartiană a microstructurii devine o regulă generală în lucrarea compozitorului român, unde găsim numeroase exemple de frazare eterogenă. Însă, între cei doi compozitori, există şi o deosebire la nivelul structurii cvadripartite, Bentoiu preferând inversarea locurilor între scherzo şi partea lentă.

Dacă la Mozart nu se poate vorbi neapărat despre o atenţie specială acordată ritmului, în lucrarea lui Bentoiu acest factor beneficiază de o organizare unitară, în primul rând din punct de vedere agogic, dar şi în ceea ce priveşte „un permanent fond de optimi”[1] în acompaniament, ce dă naştere unei formule ritmice căreia îi revine rolul principal la final. Din punct de vedere armonic, exemplul mozartian se remarcă prin îndrăzneţe marşuri armonice în cadrul episoadelor polifonice dezvoltătoare, ducându-se pe teritoriul tonalităţilor îndepărtate, ca pe urmă firul să se întoarcă aproape neobservat la tonalitatea iniţială. De la acest stadiu, limbajul tonal şi raportul consonanţă-disonanţă au trecut prin numeroase transformări, redefinindu-se categoric la începutul secolului XX. Operând cu toate aceste modificări în sfera armoniei, Bentoiu a privit *Cvartetul consonanţelor* ca pe „rezultatul necesităţii interioare de a avea – în plină domnie a disonanţei – un contact reînnoit

[1] Luminiţa Vartolomei, „«Cvartetul Consonanţelor» de Pascal Bentoiu”, p.13.

https://biblioteca-digitala.ro

cu subtilităţile consonanţei”[1], totul într-un context tono-modal (în mare parte).

În ceea ce priveşte relaţia dintre parametri, la nivelul întregii lucrări rezultă o unitate ritmico-melodică, de o importanţă esenţială în *Cvartetului consonanţelor*. Dacă alăturăm şi cvasi-unitatea armonică, se poate afirma că Pascal Bentoiu a creat, în mod mai mult sau mai puţin voit, o relaţie de consonanţă între toate coordonatele. Plasată în contextul grupărilor stilistice din România anilor ’70 (moderni radicali şi moderni moderați), această „consonanţă” îmbracă haina accesibilităţii, care, împreună cu citarea postmodernă a trecutului muzical[2], plasează *Cvartetului consonanţelor* (şi implicit, pe compozitor) în zona modernismului moderat. Despre accesibilitate a vorbit şi Bentoiu, care considera că „nu există şi nu poate exista valoare inaccesibilă”[3] (în acelaşi timp, luând în calcul şi tipologia psihică a ascultătorului care asimilează treptat valoarea). Bentoiu a identificat şi nocivitatea care caracterizează „falsa accesibilitate, cea al cărei singur merit constă în apelul la modalităţi estetice deja acceptate, în cadrul cărora însă nu face alta decât să *mimeze* trăiri şi idei.”[4]

Realizând ulterior o analiză a felului în care a evoluat limbajul armonic de-a lungul epocilor, Pascal Bentoiu a observat că multiplele „posibilităţi de construire a unor judecăţi sintetice din ce în ce mai subtile” pot crea „relee de o delicată complexitate care făceau infinit mai divers jocul necesar între tensiune şi relaxare, între repaos şi instabilitate, între consonanţă şi disonanţă.”[5] Totodată, Bentoiu considera că, inclusiv la nivel macro, jocul tensiune-relaxare trebuie să conţină un sens rezultat dintr-o gândire complexă, aşezând

---

[1] Pascal Bentoiu, programul de sală.

[2] Valentina Sandu-Dediu, „Paşi spre vest: Moldova şi România”, în *În căutarea consonanţelor*, Bucureşti, Ed. Humanitas, 2017, p.150.

[3] Pascal Bentoiu, *Deschideri spre lumea muzicii*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1973, p. 29.

[4] Pascal Bentoiu, *Deschideri spre lumea muzicii*, p. 30.

[5] Pascal Bentoiu, *Gândirea muzicală*, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1975, p. 125.

https://biblioteca-digitala.ro

astfel muzica la acelaşi nivel cu celelalte domenii esenţiale care au preocupat omul de-a lungul vremurilor[1].

SUMMARY

Vlad-Cristian Ghinea

Musical parameters unity in Pascal Bentoiu's *Quartett no. 2, op. 19, „of consonances"*

There are almost 200 years between Wolfgang Amadeus Mozart's Dissonance Quartett and Pascal Bentoiu's Consonance Quartett. Meanwhile, the musical parameters have encountered important changes that led to their absolute redefinition during the 20th century. Using a tonal-modal modern musical language, Pascal Bentoiu wanted to reengage contact with the refinement of consonance in times overwhelmed with dissonance. This yearn to balance consonance and dissonance starts with the postmodern quoting of Mozart's beggining of his Dissonance Quartett. As for the relations between musical parameters, Pascal Bentoiu's entire piece shows a rhythm-melody unity, which is of high importance, and if we add the quasi-unity in harmony we might picture a consonantic relation between all coordinates. This study follows aspects and transformations of harmony, melody and rhythm all along Quartett no. 2, op. 19 `of consonances` by Pascal Bentoiu, relating them with some aspects of Wolfgang Amadeus Mozart's String Quartett no. 19 in C-major, K. 465.

[1] Bentoiu, *Gândirea muzicală*, p. 125: „Tensiune şi relaxare, în cadrul formelor mari, nu înseamnă o gimnastă stereotipă şi sterilă, ci concretizarea unor procese de gândire specifică, deloc inferioare în complexitate celor presupuse de grandioasele realizări ale spiritului uman pe oricare din celelalte linii majore de activitate: filosofie, poezie, ştiinţă."

https://biblioteca-digitala.ro

“GRĂDINI SONORE”
ESEURI

(V)[1]

Grădina hipnotică: repetiție și transă în creația pentru flaut a lui Salvatore Sciarrino

Diana Rotaru

> La mine, muzica sălășluiește într-o zonă liminală. Ca visele, unde ceva există și deopotrivă nu există încă, în același timp existând și ca altceva. [...] Aici sunt sunetele pe care le găsim aproape de orizontul simțului, acelea care provin, cu siguranță, din purgatoriul infrauterinului, amplificate de o liniște străveche, printr-un colaps scufundat al memoriei. Ele fluctuează, iar tu stai în centru şi de îndată un spațiu intact începe să pulseze în întuneric.[2]

[1] Text prezentat în cadrul Simpozionului „Grădina Vorbelor” coordonat de muzicologul Vlad Văidean, ce a deschis ediția a 15-a a Festivalului Internațional de Muzică Contemporană MERIDIAN – „Grădini Sonore”. Director artistic: Diana Rotaru

[2] „With me, music inhabits a threshold region. Like dreams, where something both exists and does not yet exist, and exists as something else as well. [...] These are the sounds found close to the horizon of the senses, those, surely which, come from the purgatory of the infrauterine, magnified by ancient silence, through some submerged collapse of memory. They fluctuate, and you stand in the center, and an intact space soon pulsates in the dark.” - Salvatore Sciarrino, *L’Opera per flauto*, vol. I, prezentarea lucrării *Hermes*, Editura Ricordi, Milano, 1990, p. 7

https://biblioteca-digitala.ro

Sunt cuvintele lui Salvatore Sciarrino, cuvinte cu care îşi prezintă *L'opera per flauto*, un ciclu în două volume ce adună douăsprezece lucrări solistice dedicate flautului – instrumentul care pare a-i fi cel mai drag –, scrise de-a lungul a mai mult de două decenii, între anii 1977 şi 2000[1]. Extravagant, genial, arogant, Salvatore Sciarrino se distinge, în peisajul caleidoscopic al muzicii contemporane, drept unul dintre cei mai originali compozitori, dar şi unul dintre cei mai polarizatori. Născut în Sicilia, la Palermo, în 1947, Sciarrino se afirmă prin anii '70 – climax al avangardei şi al experimentalismului în muzica occidentală – prin atitudinea sa refractară la tehnicile în vogă din acea perioadă: serialismul integral şi structuralismul. Percepută ca o „gură de aer proaspăt", muzica sa îşi face treptat loc în elita creaţiei secolului XX, asemănându-se unui caleidoscop mereu în rotire, repetitiv, rafinat, organic, de o lentoare hipnotică şi extrem de particular din punct de vedere timbral. Procesualitatea foarte dilatată şi monotonă aminteşte de principiile de compoziție ale minimaliştilor americani, cu precădere de Steve Reich; muzica lui Sciarrino se înscrie, aşadar, atât în siajul dezvoltării de tip occidental, specific temporalității de tip vectorial, cât şi în staza expozitivă a non-linearității corelate cu timpul vertical, circular al Orientului: un minimalism inedit în context european care a influențat în mod special tinerii compozitori italieni.

Gândirea lui Salvatore Sciarrino se desfăşoară pe câteva coordonate principale: sinestezia radicală[2], fiziologia

---

[1] Volumul I: *All'aure in una lontananza* (1977), *Hermes I* (1984), *Come vengono prodotti gli incantesimi* (1985), *Canzona di ringraziamento* (1985), *Venere che le Grazie la fioriscono* (1989), *L'orizzonte luminoso di Aton* (1989), *Fra i testi dedicati alle nubi* (1989). Volumul II: *Addio case del vento* (1993), *L'orologio di Bergson* (1999), *Morte tamburo* (1999), *Immagine Fenicia* (2000), *Lettera degli antipodi portata dal vento* (2000).

[2] Vezi Gianfranco Vinai, *Salvatore Sciarrino, l'invitation au silence*, în revista *Résonance*, Ircam/Centre Pompidou, Paris, mai 1999, p. 16-17.

https://biblioteca-digitala.ro

percepţiei muzicale, naturalismul[1], repetiția ca *persistență* şi figurile muzicale[2] – toate acestea aflându-se într-o strânsă interdependenţă. Compozitorul doreşte să primenească şi să învioreze percepția muzicală aducând-o „la zero" (*azzerare*)[3] şi propunând conceptul de „auz ecologic"[4]: o ***altfel de audiţie*** în sala de concert. Altfel spus, o curățare a urechilor, atât de necesară. Muzicologul german Martina Seeber spune:

> Salvatore Sciarrino este un „sonolog" mărturisit. Înconjurat de un mediu care devine din ce în ce mai gălăgios şi de o percepție accelerată a timpului, el ne recomandă un moment de pauză. În linişte, în vid, în nimic, ne spune el, ne întâlnim pe noi înşişi, temerile noastre nocturne, dar şi visele noastre pierdute.[5]

Aşadar, ***experiența*** unei lucrări de Sciarrino poate fi comparabilă cu o evadare provizorie într-o „grădină de sunete", un culcuş ferit de vacarmul cotidian, un spațiu sonor al reculegerii şi al interiorizării. Precum John Cage în celebra *4'33"*, Sciarrino provoacă ascultătorul să îşi întoarcă „urechea" către sine însuşi, către emoțiile şi către *corpul* său. După cum remarcă aceeaşi Seeber, Sciarrino muzicalizează „procesele corporale arhetipale, precum respirația sau bătaia inimii"[6]. Ca o creatură gigantică, ***descărnată***, muzica sa respiră, şuieră,

---

1 Vezi Grazia Giacco, *La notion de „figure" chez Salvatore Sciarrino*, Editura L'Harmattan, Paris, 2001, p. 17.

2 Vezi Salvatore Sciarrino, *Le figure della Musica, da Beethoven a oggi* [Figurile muzicale de la Beethoven până azi], Editura Ricordi, Milano, 1998.

3 Giacco, p. 24.

4 Concept expus în conferinţele din cadrul festivalului *Acanthes*, Metz, 2008.

5 Martina Seeber, „Salvatore Sciarrino Orchestral Works", din prezentarea CD-ului *Salvatore Sciarrino – Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, Tito Ceccherini*, Rai Trade, Editura KAIROS, 2008, Nr. 0012802KAI, p. 10.

6 Seeber, p. 11.

https://biblioteca-digitala.ro

icneşte, sforăie, vibrează, tremură sau gâfâie într-o paletă dinamică foarte scăzută, dar străbătută şi de momente de incisivitate violentă. Captiv într-o lume agitată, gălăgioasă, Sciarrino îi opune o muzică aflată la limita audibilului, la un pas de linişte; vitezei stresante îi opune lentoarea la limita suportabilului; exploziei de informație îi opune un material minimal, şlefuit cu grija unui bijutier. Naturalismul lui Sciarrino propune o prezentare transfigurată a realului, distorsionat subtil: o estetică a *fantomaticului*. Dar nu numai sonoritățile dinlăuntrul trupului uman se pot auzi în muzica sa, ci şi zgomotul valurilor, şuieratul vântului, foşnetul frunzelor, monotonia hipnotică a ploii sau cântecul păsărilor: amintesc aici superba *Canzona di ringraziamento* [Cântec de mulțumire] pentru flaut, care alternează trei tipuri de „cântec de pasăre", două în relație de *hoquetus* şi al treilea cu rol de inserție în continuum-ul creat, cel mai pregnant şi mai evident onomatopeic efect fiind cel de „tortorello"[1]. Sciarrino creează un *ecou al naturii*, căci pentru el, după cum ne spune şi Seeber, „ecoul este mai important decât realitatea"[2]. Rezultatul este o ambianță sonoră în care rămânem vrăjiți, letargici, uneori plictisiți, alteori dimpotrivă, cu simțurile ascuțite, în stare de trezvie.

Nu este de mirare că *flautul* este omniprezent în creația lui Salvatore Sciarrino, căci puține alte instrumente au o asemenea capacitate de a-şi modela paleta sonoră de la transparenţă colorată la violenţă stridentă. Iar tipul de emisie, direct în ambuşură, îi permite acestui instrument să se transforme într-o extensie a corpului instrumentistului, într-o făptură fantastică ce se foloseşte de excesul de suflu, de încorporarea respirației, a mârâitului, a limbii – prin efecte de percuție sau prin blocarea ambuşurii (ceea ce transpune totul mai jos cu o septimă mare, sonoritatea devenind fragilă şi „cavernoasă") –, de amplificarea tactilului, a zgomotului pe care degetele îl fac pe clapele instrumentului. Prin căutările sale

[1] Efectul se obține prin cântarea simultană a unui mers cromatic rapid cu mâna stângă, între sol1-do#2, şi a unui tril re-re# (clapele A şi B) cu mâna dreaptă.

[2] Seeber, p. 12.

https://biblioteca-digitala.ro

timbrale, susţinute de colaborări cu cei mai mari flautişti ai lumii contemporane (de la Roberto Fabbriciani la Mario Caroli), Sciarrino a contribuit imens la descoperirea unor noi tehnici instrumentale, o întreagă paletă de efecte fiind asociată deja numelui său şi îmbogăţind totodată masiv repertoriul contemporan. Mario Caroli remarca, într-o conferință susținută în cadrul festivalului *Acanthes* (Metz, 2008), faptul că, prin evitarea permanentă a sonorităților aşa-zise „normale", tradiționale, Sciarrino nu caută un sunet nou de flaut, ci *un sunet de instrument imaginar*. Aşa se întâmplă, bunăoară, în *Hermes*, construită aproape integral din armonice (fie ele *whistle tones* fragile, clustere muşcătoare de armonice sau *jet whistles*), sugerând un fluier alternativ delicat sau strident: în partitură[1], compozitorul cere ca lucrarea să fie interpretată „în locurile cu cel mai mare ecou" şi ca flautistul să caute un sunet „impur", de „instrument arhaic". Profit de ocazie şi subliniez *rolul structural*, determinant al formei, pe care îl are timbrul în creația lui Sciarrino, fiind cel mai perceptibil element de repetiţie.

„Sinestezia radicală" dorită de Sciarrino se leagă şi ea de o percepţie „naturală" a muzicii, eliberată de prejudecăţi şi convenţii. Precum alți înaintaşi ai săi, bunăoară Aleksandr Skriabin sau Olivier Messiaen, Sciarrino consideră că audiţia unei lucrări înglobează nu numai simţul auzului, ci şi pe toate celelalte, existând între ele o influenţă reciprocă. Un exemplu ar fi asocierile imediate care se fac, în contextul nostru cultural, între registrele sonore şi percepţia spaţială: nuanţele mici sugerează distanţa, în timp ce un *forte* creează impresia de proximitate sau chiar agresivitate. De altfel, Sciarrino se joacă foarte des cu această tehnică a ecoului şi cu manipularea spațiului sonor, inserând *sforzandi* violente în cele mai rafinate texturi în *pianissimo*. Tactilul poate fi şi el încorporat în muzică: un sunet scurt în acut „pişcă", în timp ce unul grav, profund, poate creea iluzia de „moliciune".

Preocuparea pentru un nou tip de percepţie, precum şi pentru legăturile profunde dintre artele vizuale şi temporale, l-a îndreptat pe Sciarrino către dezvoltarea unui concept

[1] *L'Opera per flauto*, vol. I, p. 7-8.

https://biblioteca-digitala.ro

fundamental în creaţia sa – figurile muzicale. Pornind de la ideea existenţei unor concepte de construcţie comune între toate artele, compozitorul depistează câteva structuri arhetipale de organizare a percepţiei materialului muzical. Aceste figuri muzicale au, deci, un caracter interdisciplinar, conceptual, abstract, care le face traductibile în orice limbaj artistic; ele sunt, în fapt, structuri recognoscibile care ordonează forma[1].

. O primă figură este *forma cu ferestre*, un tip de organizare muzicală provenit din artele vizuale. Privirea unei fotografii, o clipă din trecut fixată pe un suport, permite o inserţie temporală în continuitatea prezentului: plonjăm în trecut. În muzică, inserarea în prezentul muzical a unor „ferestre" către alte dimensiuni temporale ţine de o concepţie anti-retorică a formei, concepţie ce valorizează discontinuitatea, fragmentarul, imprevizibilitatea, „scurt-circuitarea memoriei"[2]. În plan muzical, fereastra se traduce prin ruptură şi prin politemporalitate[3]. Sciarrino aseamănă această formă discontinuă, de tip colaj, cu schimbarea canalelor la radio sau la televizor[4]. De altfel, o lucrare celebră a compozitorului se bazează exact pe acest concept: este vorba de *Efebo con radio* [Copil cu radio] (1981) pentru voce şi orchestră, o lucrare cu caracter autobiografic în care Sciarrino îşi aminteşte fascinaţia pe care o avea în copilărie pentru schimbatul posturilor la radio, şi mai ales pentru zgomotul static astfel creat.

Figura muzicală *Little Bang* este elementul-surpriză care intervine într-o situație statică, nu fără consecințe. O muşcătură scurtă şi incisivă, o pocnitură ca de pistol într-o pânză sonoră delicată, *Little Bang* împrospătează brusc percepţia ascultătorului sau declanşează chiar o schimbare în procesualitatea lucrării. Această condensare bruscă şi

[1] Sciarrino vorbeşte pe larg despre figuri muzicale în cartea sa, *Le figure della musica da Beethoven a oggi*.

[2] Sciarrino, citat de Sandro Cappelletto în interviul din *Il giornale della musica*, EDT&Allemandi, Torino, aprilie 1988.

[3] Amintesc aici, fireşte, muzicile morfogenetice ale lui Aurel Stroe, ca un exemplu din spațiul autohton de construcție după un principiu formal asemănător, cu rezultate sonore vădit foarte diferite.

[4] Sciarrino, *Le figure della musica*, p. 97.

https://biblioteca-digitala.ro

imprevizibilă de energie nu este urmată neapărat de o relaxare de tensiune, conform conceptului antic arsis-thesis, ci din contra, sparge monotonia discursului, tensionându-l şi oferindu-i totodată noi semnificații.

Acumularea şi *multiplicarea* sunt alte două figuri muzicale ce ilustrează ipostaze diferite ale evoluţiei materialului sonor. Sciarrino le numeşte *fenomene de regim*[1], fiind legate de percepţia globală a muzicii. Acumularea este un proces natural şi uman, pe care Sciarrino îl aplică în general nivelului macro-formal[2]. Este vorba de creşterea *haotică şi eterogenă* care se îndreaptă spre un punct de saturaţie, constituind totodată şi o acumulare de energie, de tensiune, în care timpul pare a se condensa[3]. Sugestia vizuală este de umplere a spaţiului. Multiplicarea reprezintă, în schimb, creşterea *ordonată şi omogenă*, prin repetiții periodice, fiind o derivare a contrapunctului imitativ. Gradul de previzibilitate face ca acumularea energetică să fie mai mică decât în cazul creşterii haotice. În procesul de multiplicare, timpul dă senzaţia că se dilată[4], datorită omogenităţii materialului.

Revenind la spațiul muzical, Sciarrino nu este atât preocupat de spațializarea fizică a surselor sonore care a obsedat creatorii anilor '60, precum Karlheinz Stockhausen sau Edgard Varèse, ci este interesat mai degrabă de „spaţiul mental", definit de un factor esenţial al percepţiei muzicale: memoria. Cu ajutorul *repetiției*, procedeu fundamental în construcţia muzicală, auditorul ascultă şi memorizează, recunoaşte şi anticipă, făcând astfel legături permanente între cele trei planuri ale temporalităţii lineare, vectoriale: prezentul, trecutul şi viitorul. Pentru Sciarrino, repetiția are un dublu rol[5]: de a *fixa* o imagine sonoră, de a o întipări în memoria ascultătorului şi, totodată, de a o *transforma*, prin filtrul

[1] Sciarrino, *Le figure della musica*, p. 23.
[2] Sciarrino, *Le figure della musica*, p. 41.
[3] Sciarrino, *Le figure della musica*, p. 27.
[4] Sciarrino, *Le figure della musica*, p. 27.
[5] Detaliat în timpul conferinţelor din cadrul festivalului *Acanthes*, Metz 2008.

https://biblioteca-digitala.ro

memoriei. Sciarrino leagă repetiția şi de conceptul de *persistenţă*[1], considerat de compozitor a fi inedit în creaţia muzicală occidentală[2]: un obiect sonor este „expus" în conştiința auditivă a ascultătorului ca un element al naturii care *durează* pur şi simplu, fără nicio consecință sau dezvoltare perceptibilă. Am putea să numim acest procedeu şi „repetiție duraționalĕ". Ne putem imagina un tablou privit foarte de aproape – poate chiar unul de Alberto Burri, unul din preferații lui Sciarrino, pictor cu o estetică monocromă căruia i-a fost dedicat trio-ul *Omaggio a Burri* pentru vioară, flaut alto şi clarinet bas (1995).

*

În urma analizei lucrărilor din *L'opera per flauto*[3] am putut depista nişte procedee structurale caracteristice întregii creaţii a compozitorului, toate în strânsă legătură cu arhetipul formal al *repetiţiei*. Sciarrino generează continuităţi sonore pe care apoi le distorsionează: evoluţia materialului muzical este similară celei unui organism viu, care creşte, descreşte, se transformă, este alterat şi parazitat de către alte organisme.

1. Statismul sonor este concretizat în preferinţa pentru *pedale* şi *note repetate*, a căror desfăşurare orizontală, monotonă, prezintă treptat *fluctuaţii*. Amintesc aici pulsația obsedantă pe sunetul-pivot mi bemol din *Immagine Fenicia* [Imagine feniciană], din care se nasc treptat alte elemente, supuse ele însele unui proces de deviere (*bending*).

2. *Persistenţa* unui element sonor pe durate ample dobândeşte o forță hipnotică, prelungind percepţia obiectului sonor în memoria ascultătorului chiar şi după încheierea audiţiei; aşa se întâmplă în cazul lucrărilor *Canzona di*

---

[1] Detaliat în timpul conferinţelor din cadrul festivalului *Acanthes*, Metz 2008.

[2] Variante ale acestei idei apar însă – în alte forme – la Erik Satie („muzica mobilier") şi chiar la minimaliştii americani (de care Sciarrino se distanţeaza însă, în primul rând prin estetică).

[3] În cadrul tezei de doctorat intitulată „Transa recentă şi principiul repetiției în muzica nouă", elaborată în 2012 sub îndrumarea prof. univ. dr. DHC Dan Dediu, la Universitatea Națională de Muzică din Bucureşti.

https://biblioteca-digitala.ro

ringraziamento, care se constituie din punct de vedere formal într-un uriaş *ostinato*, ce evoluează lent, cu fluctuații la nivelul diferiților parametri, către registrul acut; sau *Morte tamburo* [Moartea tobei], unde repetiția timbrală (efectul de *tongue ram* alternat din când în când cu cluster armonic) este cea mai pregnantă.

3. Un tip de macro-pedală este simularea *respiraţiei*, prin repetiția obsesivă a binomului *crescendo-decrescendo*. Procedeul este integrat sugestiilor naturaliste din creaţia compozitorului. Se formează astfel un fundal lent, pe care apar efemeride sonore ce îl perturbă. Dau aici ca exemplu *L'orizzonte luminoso di Aton* [Orizontul luminos al lui Aton], o lentă respirație cosmică neîntreruptă, în sunete eoliene, ca un straniu cântec gregorian purtat de vânt, peste care sunt suprapuse din când în când resturi ale memoriei.

4. *Mişcarea rapidă continuă* este un alt element care face trimitere la sugestia naturalistă: un murmur, un freamăt de multe ori la limita audibilului, o vibraţie a naturii întâlnită în aproape toate lucrările pentru flaut – şi nu numai. *All'aure in una lontananza* [Adieri în depărtare], prima lucrare din ciclu, este o prelungă pâlpâire din tremolo de armonice care se transformă treptat în melisme rapide de sunete eoliene, un sunet în stare născândă, pur şi extrem de delicat.

5. *Substituirea treptată* a unui element cu altul este simularea formală a unui proces natural de contaminare, de virusare. Sciarrino o foloseşte, bunăoară, în *Come vengono prodotti gli incantesimi* [Cum se produc vrăjile], unde înlocuieşte un mecanism pulsatoriu cu altul, fiecare mecanism fiind bazat pe un alt element timbral: *tongue ram* (a), *jet whistle* (b), cluster de armonice (c) şi o grupă de elemente – *tortorello*, tril şi *glissando* microtonal (d). Aşadar, forma de tip continuu poate fi articulată în patru secțiuni distincte conjuncte, potrivit obiectului timbral ce predomină în fiecare dintre ele.

6. Cea mai uzitată structură este *macromecanismul ciclurilor intersectate*, fiecare reprezentând, la rândul său, un mecanism repetitiv care fie amplifică şi apoi diminuează treptat un element, fie este bazat pe un şir numeric care apare de fiecare dată puțin variat. În *Immagine fenicia*, ticăitul obsedant

https://biblioteca-digitala.ro

de şaisprezecimi pe mi bemol este ordonat inițial într-un şir numeric (6-3-4-2-5-1-28-7 pulsații), repetat ulterior pe tot parcursul piesei, într-o primă fază identic, iar mai apoi cu variații (permutat, eliptic sau cu unele numere augmentate sau diminuate); efectul inițial de *tongue ram* se transformă şi el în sunet eolian, bicordie sau *shadow cluster*. Acest lanț de cicluri numerice este intersectat cu alte elemente timbrale care şi ele îşi schimbă treptat culoarea. În *Lettera degli antipodi portata dal vento* [Scrisoare de la antipozi purtată de vânt], după o introducere violentă, sunt expuse şaisprezece cicluri intersectate şi construite pe principiul vaierului în *glissando* descendent, microtonal; se creează astfel un *lamento* imens, o plângere care aminteşte de figura barocă *passus duriusculus*.

7. *Permutarea* de celule sau de obiecte sonore este folosită bunăoară în prima secțiune din *Venere che le Grazie la fioriscono* [Venus, fie ca Grațiile să o împodobească cu flori], un continuum figurativ în care toate celulele derivă una din alta, prin amplificări sau condensări, adăugiri sau eliminări de sunete.

8. Repetiţia mecanică cu *alterarea unui singur parametru* – cel timbral: în aceeaşi *Venere*, a doua secțiune[1], survine un canon-ostinato la două voci, pe trei note (re-si-mi bemol) şi pe trei planuri timbrale: *tongue ram*, percuția de clapă şi sunete eoliene cu ambuşura acoperită (cu efect la septimă mare descendentă), treptat transformată în *jet whistle*. Canonul răstoarnă permanent două scurte segmente inframelodice, unul continuu şi unul discontinuu, fiecare cu „culoarea" lui. Sunt folosite toate cele şase combinații timbrale posibile dintre cele trei moduri de atac, combinațiile apărând într-o ordine mereu permutată.

9. *Evoluţia organică* a unui element repetat, prin amplificare şi condensare, este caracteristică aproape tuturor lucrărilor. Un caz particular al acestui procedeu apare în piesa *Morte tamburo*, unde o celulă melodică evoluează prin „rostogolire": cu fiecare repetiție câştigă câte un sunet în final, dar îl pierde pe primul (de la un moment dat nu se mai adaugă

[1] *L'opera per flauto*, vol. I, p. 25.

https://biblioteca-digitala.ro

nimic şi celula se diminuează până la dispariție)[1]. Am putea numi acest procedeu aproape cinematografic, care simulează mişcarea de la stânga la dreapta a camerei, „repetiție prin deplasare de cadru”.

10. Introducerea unor *micro-mecanisme* onomatopeice, respectiv, repetiţia imediată a unui gest muzical sau a unui sunet.

11. *Ostinato*-ul *defazat*: repetiţia este aplicată mai multor parametri, însa secvenţa de repetare este diferită pentru fiecare şi este şi alterată pe parcursul mecanismului[2]. În debutul lucrării *Fra i testi dedicati alle nubi* [Printre textele dedicate norilor] observăm, după o scurtă introducere, un ostinato de optimi care se desfăşoară în segmente de câte *şapte*: şapte pulsații de optime alternate cu şapte pauze de optime (ulterior apar modificări). Peste acest ostinato ritmic se suprapune un ostinato intonațional de altă dimensiune, un şir de *unsprezece* multifonice care va fi repetat (identic, amplificat, permutat sau alterat) de încă 28 de ori de-a lungul întregii lucrări.

12. *Inserția*, care poate avea roluri distincte: *perturbare a mecanismului*, *figură pe fundal* – sistem de semnale grefat pe un mecanism sonor omogen (ca în *Hermes* sau *L'orizzonte luminoso di Aton*) – şi *fereastră*, ruptură imprevizibilă, cu apariţii lente, fără consecinţe pe plan formal.

13. Lucrarea *L'orologio di Bergson* [Orologiul lui Bergson] (1999) are o construcţie particulară, bazată pe *variaţia prin translaţie* (întâlnită la scară mai mică şi în alte lucrări), procedeu ce constă în deplasarea treptată a unui obiect sonor în direcția contrară curgerii timpului, care în cazul *Orologiului* este măsura de patru optimi. Rezultatul vizual este o simetrie pe diagonală în partitură; compozitorul a mărturisit influența

---

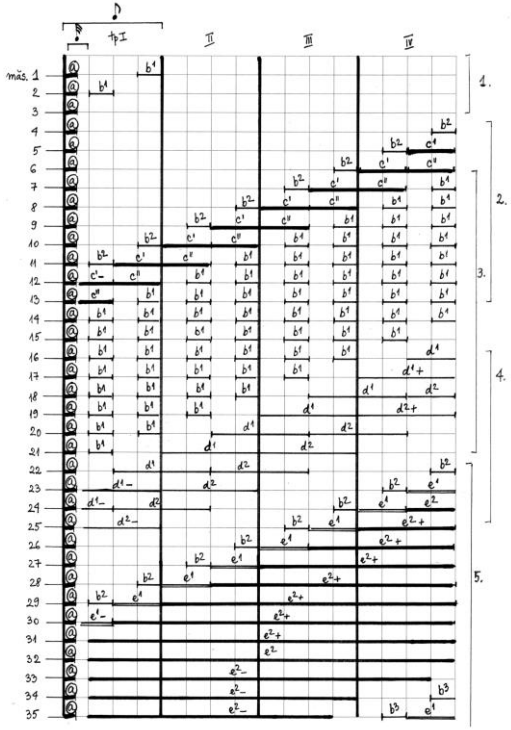
[1] Acest procedeu este foarte clar prezentat în partitură, vol. II, p. 15, începând cu al patrulea sistem, în şirul de *jet whistle* şi mai ales în şirul de *tongue ram*.

[2] Tehnica este similară procedeului „izoritmic” care era folosit în muzica medievală: decalajul între „talea” (*ostinato*-ul ritmic) şi „color” (*ostinato*-ul melodic).

https://biblioteca-digitala.ro

variației modulare din tapiseriile persane, dând în cartea sa un exemplu din secolul XIX[1].

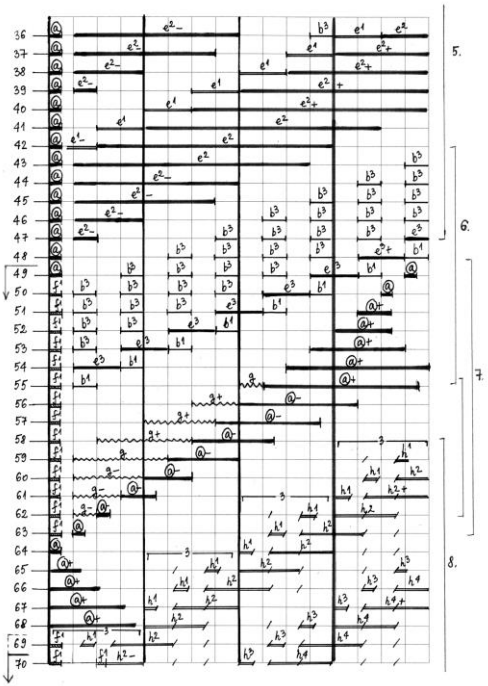
Iată cum arată schema partiturii-tapiserie a *Orologiului lui Bergson*[2]: *a-i* sunt cele nouă obiecte sonore distincte (cu variantele lor), iar în partea dreaptă sunt marcate cele zece valuri conjuncte, fiecare dedicat expunerii unui alt obiect (primul val este introductiv). Săgețile marchează cele trei mari secțiuni ale piesei:

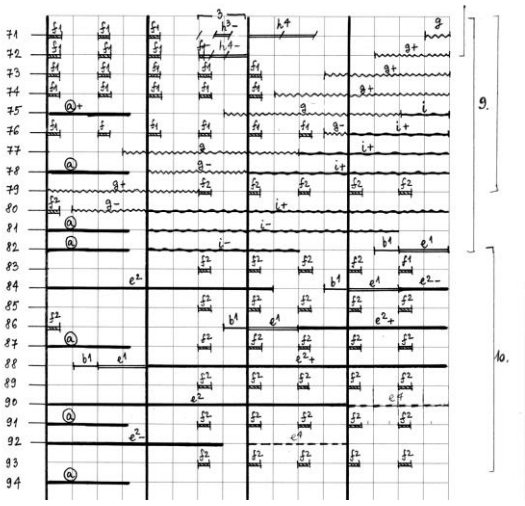


[1] Sciarrino, *Le figure della musica*, fig. 69, p. 90.

[2] Schema este preluată din Diana Rotaru, "Transa recentă şi principiul repetiție în muzica nouă", p. 183-185

https://biblioteca-digitala.ro





https://biblioteca-digitala.ro

*

Minimalismul repetitiv atât de particular al lui Salvatore Sciarrino este justificat, în plan ideatic, de *anti-retorica* muzicală spre care tinde compozitorul, de eliminarea narativității tipice muzicii occidentale şi înlocuirea ei cu o evoluție organică a materialului sonor, apropiată nu numai de natură, dar şi de muzica ritualică, de transă. Divergența în opinii a auditorilor, chiar de specialitate, nu poate tăgădui importanța şi profunda originalitate a acestui *compozitor-grădină*, bizar şi mereu fascinant.

SUMMARY:

Diana Rotaru
The Hypnotic Garden: Repetition and Trance in Salvatore Sciarrino's Flute Works

The eccentrical and profoundly original Italian composer Salvatore Sciarrino creates what could be described as an isolated, mysterious "sonic garden": a ghostly world of sounds where the archetypal corporal processes, such as breathing or heartbeat, are transformed into music. His works breathe, whistle, wheeze, pant, snore, vibrate, tremble or heave, like a gigantic but strangely silent unfleshed creature. His conceptual thinking – refreshing the musical perception, the *ecological hearing*, the *persistence* of repetition, the *figures of music* (formal archetypes that can be adapted to any kind of art) – as well as his very particular, non-traditional sound make Sciarrino's music an incredibly rich world to explore. The flute seems to be his favourite instrument, due to its ability to incorporate so many corporeal noises of the performer (from voice to fingertips), becoming almost an extension of his body. The many and ingenious ways of applying repetition in his work, as well as the play with time length – taken to almost unbearable boundaries – make Salvatore Sciarrino one of the true explorers of musical trance today.

Traducerea rezumatelor: Andra Apostu

https://biblioteca-digitala.ro

MUZICA

ROMANIAN MUSICOLOGY MAGAZINE

EDITOR IN CHIEF: IRINEL ANGHEL
EDITOR: ANDRA APOSTU

EDITORIAL BOARD: NICOLAE GHEORGHIŢĂ, VALENTINA SANDU-DEDIU, LAVINIA COMAN, ANTIGONA RĂDULESCU, LUMINIŢA VARTOLOMEI, RUXANDRA ARZOIU, ALEXANDRU LEAHU

SCIENTIFIC COUNCIL: OCTAVIAN LAZĂR COSMA, CORNELIU DAN GEORGESCU, VIOLETA DINESCU, CORNEL ŢĂRANU, VIOREL MUNTEANU, MARIA ALEXANDRU, ACHILEUS CHALDAIAKIS

MUZICA

NR 5

2020

READERS FROM ABROAD MAY SUBSCRIBE TO MUZICA MAGAZINE WRITING TO THE FOLLOWING ADDRESS:
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR DIN ROMÂNIA
CALEA VICTORIEI 141, SECT. 1, BUCUREŞTI, ROMÂNIA
EMAIL: REVISTA.MUZICA@YAHOO.COM
PHONE: +40213177966

PUBLISHED BY
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR DIN ROMÂNIA

ISSN 0580-3713

https://biblioteca-digitala.ro